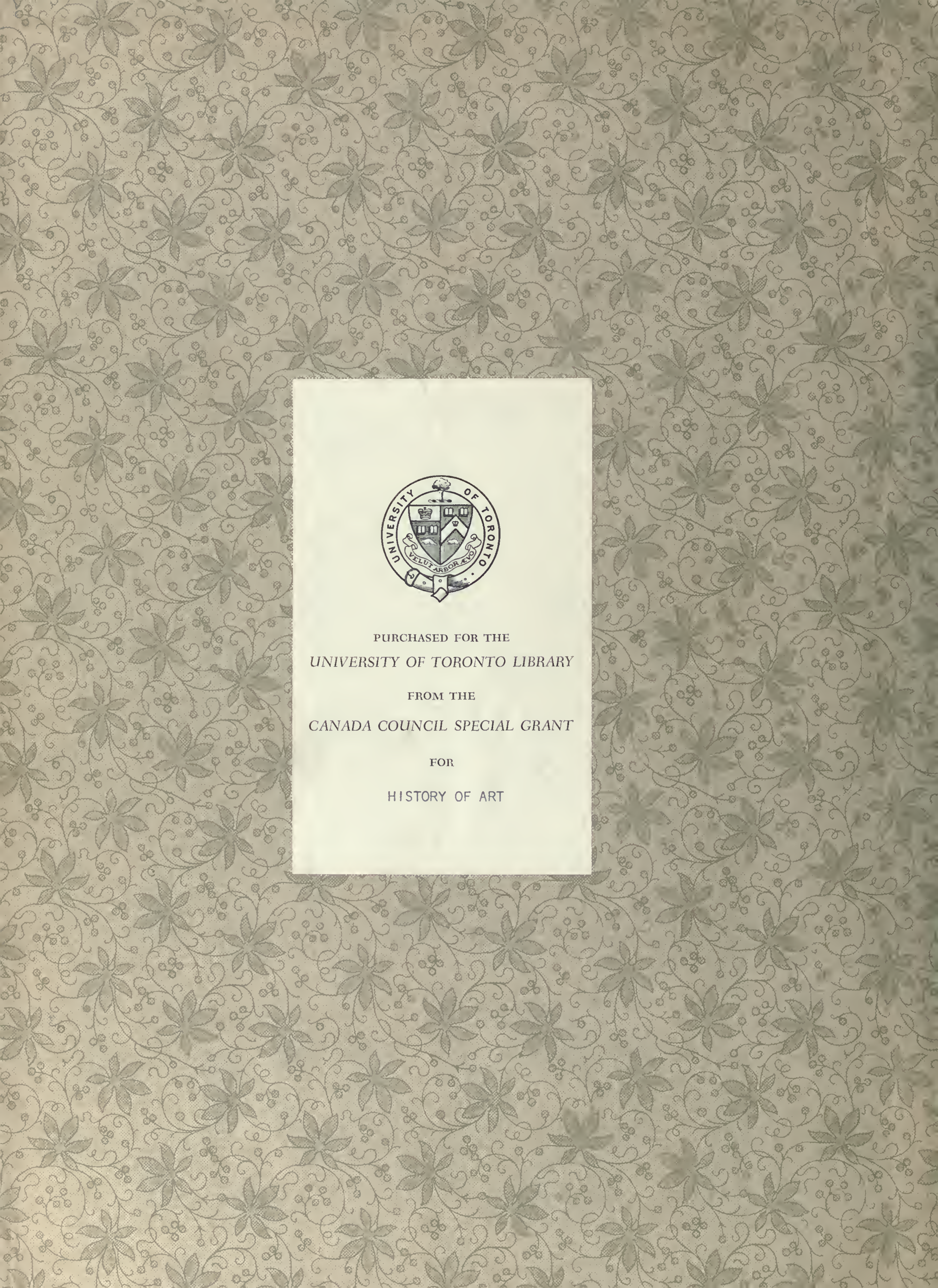
DIE KUNST UNSERER ZEIT

EINE CHRONIK DES MODERNEN KUNSTLEBENS




UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO



DIE
KUNST UNSERER ZEIT.

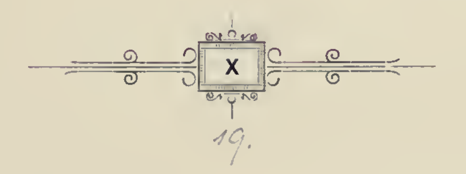
DIE

KUNST UNSERER ZEIT.

EINE CHRONIK

DES

MODERNEN KUNSTLEBENS.



MÜNCHEN.

FRANZ HANFSTAENGL



E. MÜHLTHALER'S KGL. HOF-BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI.

Inhalts-Angabe.

1899. I. Halbband.

Literarischer Theil.

Vollbilder.

Textbilder.



GABRIEL MAX

VON

FRANZ HERMANN MEISSNER

Wir fuhren im lieblichsten Mittagsonnenglanz über den Starnberger See. Das lichtgrüne Wasser stand hoch und athmete frisch von vielem Regen, der Tage zuvor im Gebirg niedergegangen war, — die Luft war rein, tief, warm, — weit und klar leuchtete der Horizont, und Alles schien von berückender Blüthe durchduftet, trotzdem es tief im Monat August war. Es gibt solche Nachjugendtage, — solche neigelosen Stunden voll Glück. — Von unserem Platz unter dem Sonnensegel eines der neuen prächtigen Dampfer her, schnitt sich das freundliche Starnberg mit seinem alten Schlosskasten wie ein wohlberechnetes Bild heraus, — mit dem näherrückenden Schloss Berg war es nicht anders, — — wir tranken mit durstigen Augen die frischen, wonnigen Farben um uns und überliessen uns mehr und mehr einer süssen Faulheit, wobei der Freund sogar über dem liebevollen Blick auf seine Cigarre vergass, den letzten und schönsten Beweis für eine hitzig verfochtene Meinung gegen mich auszuspielen. Wir lullten in unserer Redelust ein, — wir schauten thatlos hinaus auf das reizende Landschaftsbild, — wir hörten bald das Gerede der nicht vielen Gäste auf dem Schiff, das Stampfen der Maschine nicht mehr: Die Mittagsstille, der Sonnenglanz, der anmuthige Wechsel von lichtem und tiefem Wipfelgrün, von traulichen Landhäusern, von Azurblau und Seegrün umspann uns schmeichlerisch in unseren Lehnstühlen, — halb war es Wachen, halb war es Traum.

Eine jener Stunden nahte, in denen die Seele Feiertag hält, — und ganz plötzlich hörte ich nun auch mit deutlichem Ton sein Einläuten: meine erste Fahrt vor Jahren an derselben Stelle erstand in wärmender Erinnerung, — damals geborene und seitdem unverblichene Wünsche, hier irgendwo einst friedlich und sorglos niederzusitzen, glitten mahnend vorüber, — und dann tauchte riesengross jene gewaltige Nachmittagsstunde auf, da ich vom Wirthshausdach zu Rottmannshöhe über stille Felder mit jubelnden Lerchen hinweg zum ersten Male in meinem Leben die Alpen liegen sah. Solch ein Erlebniss vergisst sich nicht. Damals . . . . . aber einmal im Zuge, holte die erinnerungsgebannte Phantasie weiter und weiter aus und drängte mit der ihr eigenen Schöpfungskraft in ein Bild den Inhalt vieler Jahre zusammen.

Wie es eigentlich kam, kann ich nicht sicher sagen. Das blinkende Seewasser zu beiden Seiten des anscheinend lautlos fortgleitenden Schiffs, die liebreizenden, immer mehr die Spur der Grossstadtnähe verlierenden Ufer hüben und drüben, — dieses trauliche Gefühl ruhender Geborgenheit dazwischen machte mir mit seltsamem Schwung ganz unvermittelt alte Zeiten lebendig. Mein merkwürdig be-

wegtes Leben gaukelte vorüber, — ich dachte an endlos lange, wehmüthige, an viel hoffnungslose Einsamkeit in meiner Jugend und den einen verzehrenden Drang darin, — ich grübelte um Anfänge, Ursachen, Zufälle dieser Zeit und tastete nach halbvergessenen, kaum noch verständlichen Seelenzuständen, welche die stillen Freuden der Kunstbetrachtung bei mir hervorriefen. Ich entsann mich des ganz sonderbaren und unwiderstehlichen Zaubers, mit dem die Museumsbesuche, die dämmerigen Galeriestimmungen mich stets umspannen, — mir fielen plötzlich auch mit herzlichem Grüssen meine damaligen Lieblinge in der Kunst ein, — und da hatte ich wachen Auges ein sonderbares Ferngesicht: als eine weite, lichtglänzende Heerstrasse baute sich die jahrhundertlange Kunstgeschichte auf und ein wunderschöner Park lag an ihr mit spitzen Cypressen, Orangenbüschen, sammetweichem Gras, mit Grotten und Quellen voll bestrickender Heimlichkeit, in dem einsame Männer wandelten; an Gesicht und Wuchs erkannte ich Giorgione, Botticelli, Lionardo, Dürer, den jugendlichen Cornelius, Böcklin und manchen Anderen, die mir immer die nächsten Lieblinge gewesen waren. Und ich wusste jetzt auch urplötzlich: warum? — und was diese Künstler über weite Zeiten hinweg mit einander verband. —

* * *

Wer viel durch Museen streift, hat sicherlich schon wiederholt einen bestimmten Eindruck erlebt. Vor irgend einem Werk, — und auch immer wieder vor ihm, — löst sich ein eigener Ton in der Seele des Beschauers, — er überklingt jede Kritik, er wirkt auf die Nerven wie ein geheimnissvoll hinter uns vorübergleitender Körper eines schönen oder anziehenden Weibes, er stimmt uns grüblerisch und treibt uns oft in angenehme Gegenwartversunkenheit, ohne dass gerade unser Herz zittert oder die Pulse heisser schlagen. Das Wesen dieses Eindrucks ist von fraulicher Färbung und unsere Gedanken kommen davon nicht aus dem Geleise. Er treibt uns leicht, mehr zärtlich zuredend als drängend, mit unserem Vorstellen und Empfinden in irgend eine dämmerige Einsamkeit, etwa zum Musenquell Vaukluse mit der Spur Petrarca's, — wie uns der junge Böcklin diesen Ort phantastisch gemalt und Scheffel ihn in seinen köstlichen Reisebildern geschildert hat. — Bestimmte Werke und bestimmte Künstler im Verlauf der Geschichte sind von dieser Art. Sie bilden eine Gesammtgruppe und eine gleichwerthige Parallele zu den «litterarischen Künstlern», — den Hogarth's, Goya, Klinger, — den «Sagern»; man kann sie vielleicht die «Singer» nennen, weil die in das Endlose gehende Empfindungswelt der Musik ihrem künstlerischen Ideal näher als das rein malerische steht. Es ist eine eigenthümlich geartete Provinz in der Kunst, in der die «Gefühlsmenschen», die Meister des Undefinirbaren, die Räthselfühler, wohnen.

Mitunter gehört eine Jugend wenigstens hindurch, aber auch hier und da ein Leben lang einer von den Grossen zu ihnen: Lionardo, Tizian, Rembrandt, Velasquez, Böcklin, Dürer, Klinger, — aber nur vereinzelt. Oft sind es Koloristen, aber Schwind hat gleich dem jungen Cornelius in diesem Lande gewohnt. Sie gelten vorwiegend als zweiter Ordnung, weil sie keine Gewaltmenschen, nicht faustischer Natur sind, — nichts Angefangenes ausbauen, Altes stürzen, nicht die Geltung neuer Ideen erzwingen und keine ragenden Gedankenthürme errichten. Vielmehr ist Hamlet ihr nachgeborener Prophet, — der melancholische Grübler und Phantast, — der an der ungestillten Gemüthsforderung leidende,

neuere Mensch. Echte Künstler sind sie zweifellos, trotz der Geschmeidigkeit, Sicherheit, Gefälligkeit, die sie meist mit den Handwerkern der Kunst theilen, denn auch dem Misslungenen drücken sie ein unverkennbares persönliches Siegel auf. — — — Es sind Auge und Seele erfreuende Blumen, die sie in ihren Werken schaffen, — keine schwerhängenden Früchte; eine träumerische Thatenlosigkeit erfüllt ihr Leben, das — freilich nur scheinbar — mühe- und schweisslos sich abrollt. In schier unverwelklicher Jugendfülle besingen sie die Wunder des Menschenherzens, — sein Sehnen, seine Liebe, seine Trauer, — sie suchen in den Dingen der Erscheinungswelt viel weniger die Grundform, die Bedeutung, die grossen Gesetze als den feinen Pulsschlag des rosigen Lebens und das geheimnissvolle Regen aller Sinne. — Wie die Grossen und die litterarischen Geister ringen sie in diesem Drang über die Grenzen der Malerei tastend hinaus, weil die bethörenden Stimmen ihrer Einsamkeit ihnen mehr zuflüstern, als sich mit Linie und Farbe sagen lässt. Wieviel hervorragende Musiker waren nicht unter ihnen: Giorgione, Lionardo, Böcklin, Klinger, — wieviel leidenschaftliche Musikliebhaber: Gabr. Max! . . . .



Gabriel Max. Walpurgisnacht-Erscheinung

Ich schrak in meiner Gedankenfolge auf: ich war ja auf dem Wege zu diesem! und gerade hatte der Freund mich angerufen, um mir das herrliche Panorama vor uns zu weisen.

* * *

Wir waren bei Seeshaupt, — am Ende des Starnberger Sees. Noch eine kurze Strecke rückwärts am jenseitigen Ufer, dann durch das schattige, in heissem Mittagssonnenduft brütende Ambach zur parkumgebenen Bergvilla hinauf. Um ein Weilchen sitzen wir harrend in einem kleinen Zimmer von ebenso originellem als vornehmem, sehr zierlichem Geschmack in der Ausstattung, die allerdings nicht auf einen Künstler mit dem Nimbus des Geheimnissvollen, aber auch nicht auf einen Mann herkömmlichen Berufs schliessen lässt. Und dann ist ein untersetzter, beweglicher, leicht ergrauter Herr mit sehr verbindlichen Manieren zu uns getreten. Der Vielgenannte, — eine der interessantesten und dabei unzugänglichsten Künstlergestalten der Gegenwart. Eine angebotene

Cigarre, die besser war als man sie gemeinhin bei Künstlern — (im Rauchen meist wahre Barbaren!) — findet, löste meine nervöse Spannung etwas; wir suchen alsbald in den üblichen Wendungen uns näher aneinander zu fühlen, und ich bin überrascht, wie leicht, gewandt und offenherzig der Künstler, dem man hörbare Schweigsamkeit nachsagt, sich und Andere zu entwickeln versteht. Ich halte zuerst zurück, lausche und betrachte unauffällig sein Gesicht, — dies ungewöhnliche, nicht schöne, aber bedeutende Antlitz mit den scharfen grauen Augen und den verschlossenen Formen, mit der Energie und trotzdem dem grüblerischen Zuge, der da ist, dessen Merkmal ich jedoch nicht finden kann. — — Um ein weiteres Weilchen sitzen wir im Garten draussen; der See blinkt herauf, ein feiner Hauch raschelt in den schattengebenden Kronen über uns, drüben wird mit seiner Kirche das schon ganz gebirgsdörfliche Seeshaupt in der Nachmittagsgluth sichtbar, dahinter ein Streifen hügeliger Ebene, und in majestätischer Pracht steigt greifbar nahe mit sonnigen Wänden, dunklen Einschnitten, grünen Wäldern weiterhin die uns Nordländer immer wieder berauschende Alpenwelt empor. Und dazu ist es still, und balsamisch athmet die Luft. Im Norden draussen, — oder jenseits der Bergmauer in den italischen Städten brauste um diese Stunde das Leben wild, lechzend, jauchzend, erbittert, — hier aber war der Frieden einer zaubervollen Künstlerklause, in der das Leben seine schönere Auferstehung feierte. Ich hätte mich in diesem Bann von Person und Ort kaum gewundert, wenn dann und wann eine Windharfe verlorene Klänge in die Bilder hineingeweht hätte, die das Erzählen unseres Wirths von seinem Leben entstehen und vergehen liess. Seine schlichte Sprache war künstlerisch erlebt, — seine Worte hatten Wärme und Bewusstsein. — Ich erfuhr freilich erst eine geraume Zeit später, dass Max in seinem Denken und Reden auf dem Papier einen ausgebildeten Stil hatte.

* * *

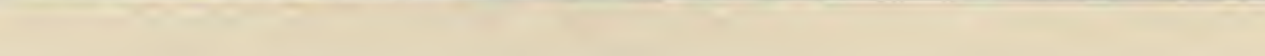
Der Nimbus absonderlicher, phantastischer, mit dem Verstand oft schwer begreifbarer Eigenart hing von jeher um die Künstlergestalt von Gabriel Max. In der Oeffentlichkeit als berühmter Mann begehrt aber nie sichtbar, unzugänglich, von Angesicht kaum bekannt, forderte er mit seiner seltsam-fremdartigen, poetisch-packenden Kunst seit Langem die Legendenbildung geradezu heraus. Er ist in Allem anders als sonst der Menschenschlag, — er ist so eigenartig, dass er kein sichtbares Vorbild in der Kunst vor ihm hat und selbst bei den geschicktesten seiner wenigen Nachahmer spürt man den Unterschied seiner fehlenden starken Eigenart. Er ist in seiner Eigenthümlichkeit nicht nachzumachen, — er ist einzig in seiner Weise. Sein in unerklärlicher Weise anziehendes Frauenideal trifft man bei keinem Zweiten; seine paar



Gabriel Max. Die Nonne

Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München



Elisabeth (Tannhäuser)



Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Löwenbraut

Bildnovellen sind von ganz origineller Auffassung und reich an neuen, kaum jemals vor ihm gebrauchten Beziehungen; er ist der erste und bedeutendste Maler spiritistischer Probleme; er hat den Todeskult in der merkwürdigsten Weise gepflegt; er ist in der Malerei für die Zeit der Christenverfolgungen uns etwa das geworden, was Dahn in der Litteratur für die Völkerwanderung bedeutet; nicht minder originell sind seine der Heilandslegende geweihten Werke. Dazu malt er vollendet aus dem Gegenstand heraus und dabei äusserlich bestechend wie der geriebenste Virtuose und seine eigenthümlich gefärbten Bilder sind maltechnisch von der Güte und Haltbarkeit der Böcklinischen. Sie sind, allerdings nur bis zu einem bestimmten Grade, leicht durchsichtig und obenhin verständlich für Jeden, ziehen aber den denkenden Kopf noch mehr durch ihren abgrundtiefen Geist an. Ihr feinster Zauber jedoch beruht in der räthselvollen, melancholischen Gemüthsstimmung. Denn hier ist er der Prophet fast aller tiefer angelegten Menschenseelen, auf deren einsame und dunkle Stunden er wortlos weist. So anders er Alles anpackt in seiner Schöpfung als irgendwo, trifft er doch hier auf eine mächtige Gemeinde. Alle Daseinsqual erscheint bei ihm gemildert und gedämpft zu einer religiösen Schwermuth. Darum ist er auch der Lieblingsmaler vieler, und man darf sagen: der besten Frauenseelen in unserer Zeit.



Gabriel Max. Zwangsversteigerung

Das Alles wob einen geheimnissvollen Zauber um ihn in den Augen der Zeitgenossen. — Um sich so rein, von Aussen unberührt und einheitlich entfalten zu können, waren die ungewöhnlichsten Umstände von Nöthen. Und sie wurden ihm, der als Sonntagskind in die Welt kam und das grosse Glück erlebte, dass er die rosigsten Jugendträume bis in die Mannesjahre hinein retten durfte. — Max ist am 23. August 1840 mitten in der prächtigen alten «Königswittwe» Prag als Sohn des Bildhauers Joseph Max geboren. Sein Vater war ein angesehener, begabter und feingebildeter Künstler und ist als Schöpfer des Temesvarer Friedensdenkmals und des Prager Radetzki-Brunnens wohlbekannt. Seine Mutter war eine Tochter des Bildhauers Schuhmann. Also Künstlerblut von beiden Seiten in seinen Adern und ein Künstleridyll von früh auf um ihn herum. Und zwar ein deutsches. Deutsch ist die Abstammung, die Erziehung, die Bildung, das Denken von Gabriel Max, — und deutsch ist auch seine Kunst. Dass er von seiner Grossmutter her ein paar slavische Tropfen in seinen Adern hat, ist sichtbar, aber bei unbefangener Prüfung nicht ausschlaggebend; man kann ihnen nur seine eigenthümliche Gefühlsfärbung, seinen Hang zur Melancholie zuschreiben, vielleicht auch die Fähigkeit, sich mit Händen der Kunst in die transcendentalen Gefühlsgeheimnisse hinüberzutasten. Weiter aber nichts; seine Vorliebe für den böhmischen Gesichtsschnitt ist eine äusserliche, wenn auch leicht zu falschem Schluss verführende Erscheinung. —

Die zarteste und einsichtigste Hand hat über der Erziehung von Max gewaltet; er zeigte frühe Gaben; er hat die verständigste Künstlerlehre erhalten, die man sich denken kann, denn er durfte sich ohne seelische Folterung auswachsen, wie ihn Drang, Vorbild, Umgebung trieb. Er hat nie eine Schule besucht, — welch' ein Glück! Er blieb vor jeder Ernüchterung um der Rücksicht auf nicht künstlerische Genossen willen bewahrt. In 1—2 Morgenstunden brachten ihm ein paar Privatlehrer Lesen, Schreiben, Rechnen, Religion bei. Alles Uebrige blieb dem Liebeswort von Vater und Mutter und dem natürlichen Ehrgeiz des begabten Kindes überlassen. Und doch wurde Max einer der bedeutendsten Künstler seiner Zeit und ein Geistesgenosse von Darwin und Heckel!

Neigung und Zufall bestimmten bald die Bahn des heranwachsenden Knaben. Die bildende Kunst hatte er täglich in der väterlichen Werkstatt vor Augen, — Poesie und Musik wurden ihm gleichfalls fast tägliche Kost, da dieselben daheim sorgsame Pflege fanden. Dazu kam der Eindruck des hochmalerischen und geschichtenreichen alten Prag mit dem Königsschloss, dem «Hradschin», in dessen prächtigen Gärten Max sich viel tummelte. Ein bethörender Reiz aber ging auf ihn von den Sammlungen im Schloss droben aus, in die er jederzeit Zutritt hatte, weil die Leiter Freunde seines Vaters waren. Die Gemäldegallerie, die Kupferstichsammlung, das bis 1848 oben befindliche naturwissenschaftliche Museum wurden mit den vielen Stunden schaurig-schöner Einsamkeit ihm geradezu verhängnissvoll, — Kunst und Wissenschaft reifen da in seiner Seele als 2 gleichstarke Triebe heran, — sie wachsen so ungehemmt, dass sich das Doppelich des Künstlers damit vollständig erklärt. Vielleicht ist es nur der grossen Liebe von Max für die Musik, in der er selbst Klavier und Harmonium spielen lernte, und seinem bis heute gepflegten geistigen Umgang mit Beethoven und Wagner zuzuschreiben, dass seine Phantasie nicht die Richtung auf trockene Gelehrsamkeit und blasse Lehrkunst erhielt. Als das Museum damals in die Stadt verlegt ward, blieben dazu genug als werthlos erachtete Fossilitäten zurück, um den Grund zu seiner Sammlung zu legen, — — — wo immer man seinen Lebenskreis in jenen Jahren auch untersucht, strahlt einem ein märchenhaftes Künstlerjugendglück entgegen; man muss immer an Goethe's Jugend denken, die auch so sonnig, auch so erfüllt von den Träumen eines behende in alten Spuren Suchenden war. — — Ich entsinne mich genau des Augenblicks: als wir im Berggarten damals zu Ambach sassen und der Künstler von dieser Jugend erzählte, erwachte mir ganz wunderlich scheinbar mit einem Mal im Ohr das Morgengrauen-Motiv über dem fliessenden Rhein in der Götterdämmerung, — diese seelentrunkenen Stimmen voll Jugendweihe und strotzender Kraft, durch die es wie gewisse Ahnung von einem grossen Schicksal klingt! Ich hatte unbewusst nach Ausdruck für diese Heldenjugend gesucht beim Hören und fand ihn in dessen Stimmen.

Max zeichnet und malt als Kind, wo er nur kann, — er baut Figuren auf und ordnet sie auf schöne Wirkung hin, — er grübelt nach Neuem, wenn er nicht träumt, — er redet nicht viel und ist nicht gesellig, wie andere Kinder. In seinem 10. Jahre bereits zeichnet er die erreichbaren Blätter von Cornelius und Führich nach, — macht bald seine ersten Gedichte und — illustrirt sie; in seinem 14. wagt er sich bereits an den Bildschmuck von Schiller's «Glocke». Sonst äussert sich Kunstsinn in diesem Alter erst in tastender Nachahmung; hingegen seine Phantasie ist frühreif und in der Kunst bereits von litterarischem Charakter.

Da, — 1854 also, — schlägt der Blitz furchtbar in dies dämmerige Jugendidyll hinein. Der Vater stirbt mitten in voller Schaffenskraft an der Cholera; die graue Sorge hält Einkehr in das verwaiste Haus; die väterlichen Freunde auf dem Hradschin werden mit den Sammlungen zugleich versetzt; der Vormund schickt Max und seinen Bruder für die nächsten 3—4 Jahre auf die Prager Kunstakademie, um die leitende Hand des Vaters nach Möglichkeit zu ersetzen. Nur im Sommer war jetzt Zeit, sich ernstlich mit der Naturwissenschaft auf Grund der hinterlassenen väterlichen Büchersammlung zu beschäftigen. Im Winter besuchte er die Akademie theoretisch, indem er sie, so oft es ging, schwänzte und sich dafür auf der Bibliothek beschäftigte. Trotzdem reift sein erstes Bild: «Richard Löwenherz an der Leiche seines Vaters» und wird um baare 90 Gulden vom böhmischen Kunstverein angekauft. Eine abenteuerliche Spritzfahrt zur Sixtinischen nach Dresden, nach Berlin, Hamburg, nach Cuxhafen an das Meer in Begleitung des Bruders wird jetzt als Erholung von diesem Erfolg angetreten; sie bietet mit ihren ergötzlichen Zwischenfällen ein heiteres Intermezzo in diesen Akademikerjahren.



Gabriel Max. Der erste April

Ein kleines, mit Verwandtenhilfe erlangtes Stipendium wies jetzt nach Wien, wo Ruben Akademiedirektor war; das Leben am Kunstinstitut floss dumpf und träge dahin. Die Esterhazygallerie mit ihrer reichen Kupferstich- und Handzeichnungs-Sammlung, die Bibliothek kriegten für den jungen Lehrling darum schnell das Hauptgewicht in diesen Jahren von 1858—61. Daneben werden Petrefakten gesammelt, — dank einer gemachten Bekanntschaft wird in Irrenhaus und Klinik fleissig gezeichnet, — und jetzt fangen auch die Probleme des Spiritismus ihn zu beschäftigen an. Schon seine sehr religiös gestimmten Eltern hatten sich seit 1850 in Prag in diese Fragen vertieft. Bei Bekannten derselben von damals, die jetzt in Wien lebten, fand Max nunmehr Anregung, — wird als zeitweis wirkendes Medium entdeckt und hat, — was bei seiner Neigung für das Mystische von Hause aus wohlverständlich ist, — unbegreifliche Erlebnisse, die ihn tief in diese Welt hineintreiben. Auge und Ohr hingen ihm nach seinen eigenen Worten oft so sehr zusammen, dass er später nicht wusste, ob er manche Dinge gehört oder gesehen habe.

Ein ganz merkwürdiges und doch wenig bekanntes Jugendwerk wird der Niederschlag dieser zeitweisen Weltversunkenheit; nämlich die in Wien begonnenen, in Prag dann abgeschlossenen und bei

Stroefer als Photographie-Album erschienenen 12 Blätter: «Phantasiebilder zu Tonstücken» (von Beethoven, Mendelssohn, Liszt u. A.). Es ist ein Handzeichen originaler Begabung noch ganz im befangenen Nazarenerstil Führich's, der in Wien der Beschützer von Max war; es ist ein zweifelloser Vorläufer dessen, was in unseren Tagen Max Klinger in seinem genialen Kunstwerk der «Brahms-Phantasie» gestaltet hat. Der Sinn ist auf das Grosse gerichtet und die Seele voll Schwung, aber die Meisterung des Handwerks gelang dem jungen Max noch nicht; es bleibt trotzdem ein sehr beachtenswerther Versuch, die Gedankengänge der gewählten Tondichtungen durch die zeichnerische Darstellung wiederzugeben; interessant ferner ist auch, dass in nuce gleichsam der ganze spätere Max in diesen Vorwürfen zu entdecken ist, und dass man dazu einen weiterhin verloren gegangenen diabolischen Zug entdeckt, wie ihn das sonderbarste dieser leichtgetuschten Blätter verräth: ein Chor von Blinden singt da das Stigellische Lied von den schönsten Augen.

Einestags nahmen diese inhaltvollen Wiener Tage ein Ende. Max riss sich los von dem kleinen Freundeskreis von Studiengenossen, Musikern, Schauspielern und kehrte nach Prag zurück, wo er bis zum Herbste 1863 blieb. Er mauserte im Stillen weiter, ohne sich besonders zu entwickeln. Er sollte deshalb nach Paris gehen und blieb auf dem Wege dahin in München hängen, wo Piloty's Gestirn leuchtete und fünf Jahre lang auf ihn, wie auf Defregger und Makart, wachsthumförderndes Licht warf. Max wurde Schüler von Piloty, Freund von Makart, — er wurde vor Allem, was er bisher nicht war, — nämlich Maler. Er erwarb sich seine bekannte vollendete Technik, die würdig ward, die Spiegelbilder seines reifen Seelenlebens klar erscheinen zu machen. Wo hätte er dies besser lernen können, als bei dem intelligentesten aller Lehrer, der aller Zeitschwäche seiner Kunst zum Trotz doch einen besseren Platz in der Kunstgeschichte verdient, als ihm die Gegenwart zugestehen will; als Kunsterzieher hat Piloty jedenfalls die schlagendsten Erfolge aufzuweisen und als Kunstkönner steht er sicher weit über vielen Mode-Erscheinungen der Gegenwart.

Noch im Bannkreis dieser Schule schuf Max sein erstes bedeutendes Werk, die «Märtyrerin am Kreuz», welche ihm bei der Ausstellung in München 1867 einen durchschlagenden Erfolg brachte. Es ging nun bergauf mit ihm, — die Jahre beengender Rücksicht und Sorge waren vorüber, — er hatte sich fest in München verankert und holte 1870 Mutter und Schwester aus Prag zu sich. In einem sonnigen Gartenhaus schuf er sich einen behaglichen Sitz mit seinem Familienkreis und legte er sich auch zu Kurzweil und Studium eine Kolonie von 14 Affen an. Drei Jahre währte das Idyll. Die Mutter starb, die Schwester heiratete Benczur, und Max, der zum Junggesellen wenig Talent hat, gründete alsbald seinen eigenen Familienkreis, in dessen Bann er still und rastlos fortab schuf. Den Sommer brachte er stets in Ammerland am Starnberger See zu, bis er vor einigen Jahren in Ambach, etwas südlicher von Ammerland, sich niederliess. Den Winter verlebt er in seinem prächtigen Grundstück in der Heustrasse zu München, in deren grossem Hinterhaus seine beiden Ateliers, sein Musiksaal, seine reichen Sammlungen untergebracht sind. Das ist seine sicher verschanzte Burg, in die nicht leicht ein unberufenes Auge dringt. Bei Tage schafft er einsam Werk an Werk und lauscht oft an den Abenden den Klängen der Musik, welche Frau und Kinder als wohleingeübtes Quartett ihm vortragen. Oft aber auch arbeitet er mit Hilfe seiner beiden Malersöhne Colomb und Corneille



Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Kindsmörderin



Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Schmerzvergessen



Gabriel Max. Grethchen vor der Mater dolorosa

bis tief in die Nacht hinein an der Ordnung seines Museums. Nur ausnahmsweise ist er gelegentlich zu Fahrten nach Frankreich, Holland, Belgien, Ungarn, Italien diesem festumrissenen Kreis entschlüpft; er ist einer der Seelenstarken, denen die Welt draussen nicht Viel sagt und das Geheimnis alles Daseins anziehender ist, als die winkende Ferne. Nur als harmonisch zusammenklingendes Rauschen dringt der Erdengang und das hastende Getriebe der Menschen in sein Ohr, — nur flüchtigen Antheil nimmt er am Einzelschicksal draussen, — er grübelt in einem fort über die Räthsel in und um uns nach und setzt die schmerzlich-zitternden Fragen nach dem «Warum» in alle jene Farbenwerke um, die als ein seltsam gearteter, aber echter Seufzer um das Unergründliche und Unvermeidliche in unseren Sinnen haften bleiben.

* * *

In solcher Art wuchs Max zu seiner Künstlerschaft. Es fehlt zu ihrer vollen Erklärung aber noch ein Theil. Er macht die andere Hälfte der Individualität Max' aus und man muss ihn kennen, wenn man die öfteren Seltsamkeiten der Künstlerneigung begreifen will. Da kommt meist die naturwissenschaftliche Gelehrtennatur von Max zum Vorschein. — Gelehrtennatur? — Ein berühmter Künstler und daneben ein Mann der Wissenschaft und nicht blos etwa Dilettant, — wie geht das zusammen? — Max ist ein Phänomen für die Harmonie dieser anscheinenden Gegensätze. Er ist ein ernsthafter Naturwissenschaftler, — in gewissen Dingen hier Kapazität und seine Sammlung gilt in manchen Theilen, z. B. der Schädelabtheilung, als einzigartig. Dies Gelehrtenhafte seiner Neigungen ist auch das spürbare Schwergewicht in seiner Kunst, denn es hat ihn, den geborenen Mystiker, von unfruchtbaren Schwärmereien und Spekulationen zurückgehalten; man darf sicher den volksthümlichen Stil und die trotz aller Versonnenheit vorherrschende Klarheit in seiner Darstellung darauf zurückführen. Die Neigung, die ein verhängnissvoller, leicht zerstörender Zwiespalt hätte werden können, ward für ihn ein Glück.

In seinem Gartenhaus ist das erste Stockwerk nur durch eine einfache grosse Thür zugänglich. «Oblitus dolore», d. i. «Schmerzvergessen», liest man darüber. «Schmerzvergessen» ruht in der Katakombenstille dieser grossartigen ethnographischen, prähistorischen und anthropologischen Privatsammlung die Kreatur, — aber schmerzvergessen lebt hier auch der Künstler die Nachtseite seines

Lebens in tiefster Betrachtung der Lebensgesetze. Die Sammlung ist in strenger Wissenschaftlichkeit von Max angelegt, geordnet, mit Hilfe seiner Söhne weitergeführt, — sie enthält ein Vermögen mit ihrer Reichhaltigkeit, — sie zeigt uns diesen als Pietisten und religiösen Schwärmer verschrieenen Künstler als Forscher, Anhänger exakter Erkenntniss, als Thatsachennatur. Schädel und Gerippe, — oft in seltsamen Spielarten und Erscheinungen, — sieht man hier als Beweisunterlagen für die Entwickelungs- und Anpassungstheorie, — dann u. A. ausgestopfte und in Spiritus gesetzte Affen, von denen das eine oder das andere Exemplar an Bilder des Künstlers erinnert. Ganz vereinzelt sieht man auch Liebhaberdinge, die Freundeshand gestiftet hat, wie z. B. den bildschönen Kopf einer enthaupteten jungen Siamesin.



Gabriel Max. Faust und Margaretha

In der kampfergeschwängerten Grabesruhe dieser Säle verwehen alle die vielen Vermuthungen, Erklärungen, Gerüchte von der Anschauungswelt, dem Glauben und Wollen dieses vielbesprochenen Künstlers; man erlauscht ihn bei der Arbeit und erkennt seine Gedankenfolgen, den inneren Beweggrund vieler Vorwürfe, ihre anscheinende Knorrigkeit und Seltsamkeit, den klaren und feinen Geist. Da sind Reste vorweltlicher Vergangenheit und daneben kaum erst todeskalte Neubildungen, die das Werdegesetz in seinen Phasen deutlich erkennen lassen. Hier sind logisch fortgeführte Formen. Und doch Geheimniss drinnen und draussen. Kraft welchen Triebes wachsen und vergehen sie, — was ist erkennbar und was nicht — heute — nimmer — für das Menschenauge? Geheimniss über Geheimniss! Sicher nur das Gesetz, — sicher nur der Schmerz und das Leiden der Kreatur, die erbarmungslos in Rücksicht auf die Gattung zerstört wird. Wie oft hat der Künstler in solcher Stimmung vor diesen Dingen gestanden, deren seelischen Widerhall man überall in seinen Gebilden wittert, — wie schwer und mühselig tastete er sich hinein in eine melancholische Ergebung in das Unvermeidliche? Er hat nicht eine menschliche Kreatur dargestellt ohne die furchtbare Tragik und das erhöhte Leiden



Gabriel Max. Das Waisenkind

des Menschseins sichtbar in jedem Strich empfunden zu haben. Und er stellt ja auch fast ausschliesslich das Weib, und zwar als Leidende, Kranke, Mutter, als Verkörperung des zur Gewohnheit gewordenen, aber stets gegenwärtigen Duldens dar.

* * *

Das ist der Grundinhalt dieser Kunst; diese melancholische Träumerei, diese schmerzliche Betrachtung der Welt, dieses Mitleiden mit dem Weib, — sie bilden die aus der Wirklichkeit abgezogenen Vorwurfgerippe, zu deren Beseelung die Vorstellungen aus naturwissenschaftlicher Erkenntniss, musikalische Stimmungen, dichterische Eingebungen in gleichem Grade überall herangezogen werden. Er hätte Musiker aus diesem Grunde werden, sein dichterisches Talent dazu ausbilden, die Schriftstellerei, — für die ihn ein so origineller als plastischer Federstil bestimmt, — anwenden können; er wählte die Malerei, weil ihm ihre Sprache vom ersten Lallen an vertraut war, — er schuf sie sich zu seinen Zwecken um und bildete ihre Fähigkeiten und Möglichkeiten aus. — Er ist eine selbstherrliche Natur dem malerischen Handwerk gegenüber, darum ist es ihm gefügig gewesen und alle Gebiete sind von ihm in gleicher Vollkommenheit angebaut; die blosse Nachahmung der Natur, welche in niedergehenden Zeiten und bei geringen Talenten stets das Schlagwort war und sein wird, — die virtuosen Palettenkünste hat sein vornehm gebildeter Geist stets gering geachtet.



Gabriel Max. Ein Lied von Heine

Darum ist der Ueberblick über sein Werk überraschend reich und mannigfach, und findet man zu Dutzenden Meisterwerke darin, von denen bei einem jüngeren Künstler 2 ausreichen würden, dessen Namen zu einer schnellen Tagesberühmtheit zu verhelfen. Es ist eben etwas Grundsolides, Ehrliches, Dauerndes in seiner Kunst. — Eigenthümlich ist Max die Frühreife. Fast sein erstes Werk ist so fertig als das Letzte und das Spätere kaum besser als das Frühere. Er hat auch keine fest abgrenz-

baren Perioden, sondern nur launisch wechselnde Neigungen; er entwickelt sich nicht lothrecht wie sonst die Geistmenschen, sondern bleibt sich in seiner Art gleich. Nur in der Malweise zeigt er zwei Abschnitte, davon der erste bis etwa 1880 dem befangenen dunklen Atelierton der weiterentwickelten Pilotyschule huldigt, — während der letzte freier, monumentaler, von grossen Umrissen und wenigen lichten Hauptfarben bestimmt auftritt. Blaugrau, Grün, Gelb wiegen hier vor und jene frischen Unbestimmtheiten der Farbe, welche so gut das Ahnungsvolle seiner Gefühlsweise wiederzugeben wissen; er ist jetzt mittheilsamer, weicher, trotzdem er die Lokalfarben mehr betont, — er modellirt, zeichnet, ordnet sicherer und breiter an. Dabei verliert er jedoch nie eine sehr bemerkbare Zurückhaltung, so dass er Nervöses, Erzittern-Machendes, Leidenschaftliches, eine unmittelbare Frage an den Beschauer nie hat; er schafft für sich, wie er für sich lebt und bleibt unbekümmert um die nächste Wirkung, — er redet gleichsam leise Worte vor sich hin. —

Daher ist er denn auch so original, dass man keines seiner Bilder als von ihm herrührend verkennen kann; dabei ist er für ein Genie ungewöhnlich sauber, ordnungsmässig, von fraulichem Sinn für jede Anmuth, — und schliesslich ein Idealist, dem jedes Modell unter den Händen sogleich einen getragenen Stil erhält. Fasst man das Alles zusammen, so ergibt sich als Charakter seiner Auffassung vom Darzustellenden, dass sein Kunstbewusstsein ein selbstlos-priesterliches, ohne Nebengedanken, ohne Koketterie, ohne Sinn für das Gemeine ist; er ist ein räthselvolles, aber im Grunde einfaches Gemüth, das sich ohne Aufregung und Absicht unkünstlerischer Art in seinen Träumen anspruchslos auslebt. — —

— — — Im Leben aller tiefer begabten und deshalb auch entwicklungsbedürftigen, nach Erweiterung ihrer Vorwürfe und ihres Könnens drängenden Künstler zeigen die Hauptabschnitte der Jugend, der Mannesjahre, des Alters verschiedene Gesichtspunkte des Schaffens. Da wiegt in den frühen Jahren der litterarische Zug, in den spätesten der philosophische vor. Die Sprache, in der man spricht und denkt, in der man die ersten Märchen vernahm, seine Phantasie bildete, mit deren Hilfsmittel das Individuum sein Bewusstsein schuf, bestimmt mit ihren Kunstbildungen, d. h. Dichtungen, das geistige Leben. Die künstlerische Vorstellungswelt der Jugend ist fast immer illustrativ, und je mehr sie es ist, um so begabter pflegt der junge Künstler zu sein. Das Alter hingegen überblickt die Dinge der Welt in ihren grossen Erscheinungen und ihren Grundzügen, — es hat auch sein künstlerisches Handwerk so meistern gelernt, dass es sicher innerhalb der Formen denkt und mit ihrer einfachsten Anwendung die weitesten Vorstellungen zu erzeugen vermag. Es ist da ein Gesetz, für das unter den deutschen Künstlern Dürer, Cornelius, Böcklin, Menzel, Klinger, ebenso viele Beweise sind. — Auch die geistige wie seelische Entwicklung von Gabriel Max zeigt ein allmähliges Herauswachsen aus den bunten Eindrücken der mit Augen der Poesie angeschauten Welt, — ein Reifen aus stillem Spiel mit Einfällen zu ernsten und feierlichen Gedanken. Die grossen Dichtungswerke unseres Volks beschäftigen ihn in seinen Mussestunden, sie weisen ihm die Wellenschläge des Daseins und lehren ihn die Bedeutung der Erscheinungen kennen; sie sind ihm nur ein wenig mehr als jedem anderen unverdorbenen Jüngling; sie zeigen seiner Phantasie durchklärte künstlerische Bilder und locken ihn, nach dem Stift zu greifen, um diese packenden Vorstellungen in die Kunst des Auges zu übersetzen.



Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ein Gruss



Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Jesus Christus

(« Neque dormitet, qui custodit te ». Psalm)

Mit Genehmigung der Hofkunsthandlung Nic. Lehmann in Prag

Uhland, Wieland's Oberon, Schiller, Lenau, Goethe's Faust, Scheffel's Ekkehard werden sein erstes Turnierfeld. Diese Gebilde haben schon einen eigenen Charakter, wenn auch der echte Max in ihnen noch nicht sichtbar ist.

Seine Bilder aus diesen Frühjahren dagegen sind vom Vollkommensten, was die novellistische Malerei der 60er und 70er Jahre hervorbrachte. Eine weiche, schweigsame, melancholische Frauenverehrung ist der Inhalt nahezu aller dieser Tafeln, die man nicht mit süsslicher Sentimentalität verwechseln darf; es ist da keine altjüngferliche Schwärmerei, nicht die leidensselige Stimmung der jugendlichen Uebergangsjahre das Treibende; man entdeckt ebenso wenig hysterische Brünstigkeit als egoistische Schneid. Da ist nur ein frühernster, von fraulicher Zartheit erfüllter Sinn, der nach seiner Naturanlage nur auf die schwermüthigen Seiten des Lebensschicksals reagirt, und der nach einem besonderen Verhängniss niemals herzlich lachen gekonnt. Eine Säftemischung ist in dieser jungen Natur, die ungewöhnlich aber echt ist; für Angelesenheit oder Anempfindung sind diese trüben Stimmungen zu voll, zu reif, zu ernsthaft durchdacht. In dieser Düsterkeit und dieser philosophischen Bewerthung des Weibes ist übrigens ja auch der jugendliche Klinger unserem Künstler sehr ähnlich gewesen, wenn auch bei ihm Alles wilder und wuchtiger nach seinem heisseren Herzschlag herauskommt. Es sind dies gemeinsame Zeiterscheinungen, die man mehr oder weniger bei allen Bedeutenden eines Abschnitts wiederfindet. —



Gabriel Max. Tannhäuser

Wie einfach, leicht, im glücklichsten Volkston sind solche Bilder bei ihm aufgebaut und dann knapp erzählt. Ein lichter Waldsaum, Burg und Berg im Hintergrund, ein Gnadenbild am dicken

Stamm des Waldrands, ein pfeifender Vogel auf dem Zweig; auf zarte Dämmerigkeit und Waldstille ist Alles abgestimmt. Ein «arm einfältig Ding» kniet gläubig vor der Gottesmutter und fleht um Trost in ihrem jugendlichen Herzeleid. Der romantische Schimmer, welcher um die Sage von der für Tannhäuser betenden «Elisabeth» seit grauer Zeit schwebt, war vielleicht auch mit anderen Mitteln der Malerei, der Charakteristik, zu erreichen, aber er ist jedenfalls so fein getroffen, dass der Geist dieser lieblichen Sage herzerfreuend vor unseren Augen steht.

Max hat die glückliche Hand und den angeborenen Sinn, irgend einen volksthümlichen Stoff lieblich und gewinnend zu schildern, dabei aber unsichtbar für die grosse Menge einen bedeutenden Hintergrund aufzubauen, dessen Fernsicht auch für den starken Geist etwas ungemein Berückendes hat. Man sehe solch' ein Kleinod wie die genesende «Nonne im Klostergarten» (1869). Armseliges Gras mit mageren Frühlingsblümchen, fest an Stangen geschnürte dürre Bäumchen, ein paar Sträucher an der kahlen hohen Mauer, die nur eine entsetzlich träge Sonnenuhr als einzige Zierrath enthält; unerreichbar aber hängt sonndurchfunkelter Himmel darüber und schmelzender Vogelschlag in ihm lobsingt der unsichtbaren goldenen Ferne, unter deren Bild das Menschenherz sich sehnsüchtig die Freiheit vorzustellen pflegt. Es ist ein schneidender Gegensatz. Was lässt er durch die Seele des sinnenden Weibes qualvoll zittern? Das hässliche Klosterkleid und die Spuren schwerer Krankheit können seine Jugend und seine Schönheit nicht verdecken. Auf den Blüthen über dem aufgeschlagenen Buch, auf dem Schmetterling, welcher um ihren Fuss gaukelt, haftet der trübe Blick. Ist es die Schwermuth der Genesung, der Jugend im Frühling, ist es das Verlangen nach der Welt aus der Gefangenschaft heraus, welche die junge Seele bedrücken und beängstigen? Auch hier geht ein tiefer Seufzer durch die feinen Rhythmen des gemalten Gedichts wie überall bei Max.

Oder im «Adagio» (1874). Diese stille, weite, in den Farben verträumte, von noch dürren Bäumchen gegliederte Landschaft mit den versteckten und unbestimmt gehaltenen Formen wölbt sich wie ein liebevoller Arm um das altfränkische Geschwisterpaar auf der Bank, — das vielleicht auch eine blutjunge Mutter mit ihrem Söhnchen darstellt, — während sie wortlos eines Todten gedenken. Mit welcher Zartheit spiegelt sich da der seelische Zustand der Beiden in der eigenthümlich körperlosen Landschaft, welche in ganz moderner Weise lediglich im Stimmungswerth behandelt ist.

Auf der sehr schlicht aber mit ergreifender Wirkung gemalten «Zwangsversteigerung» (1872) lässt uns der Künstler ein Stück alltäglicher Lebenstragik sehen: ein Künstlerheim thut sich auf, das der jugendliche Herr zu früh für die Kunst, zu frühe für den kaum gegründeten Familienkreis verlassen musste. Nicht aber der Tod allein ist die Qual der zurückgebliebenen jungen Frau, — auch der wirthschaftliche Zusammenbruch stellt sich roh und unerbittlich in seinem Gefolge ein. Was ihre Seele leidet, während sie mit dem halbnackten Knaben in den nun öden Räumen, die einst ihr Glück sahen, steht und der Stimme des Auktionators lauscht, ist zart in Haltung und Gesichtsschnitt angedeutet; es spiegelt sich auch mit der Max eigenthümlichen Feinheit der Beziehung in dem mitleidigen langen Blick, den der alte Schreiber des Auktionators zur jungen Wittwe herüberwirft als der einzige mitfühlende Mensch am Ort, während man in den gespannten Mienen der Kauflustigen im Hintergrund nur die erbarmungslose Gewinngier der menschlichen Hefe zu schauen kriegt. —

Heute, wo in Folge von künstlerischen Irrwegen bei der grossen Masse der Wirklichkeitsdarsteller die Fähigkeit zu psychologisch vertiefter Behandlung des Lebens nahezu verloren gegangen ist, muss man auf diese Zeugen einer geistig hochstehenden Genremalerei immer wieder mit Nachdruck hinweisen; was die jüngere Wirklichkeitsmalerei in mancher Hinsicht gewann, ersetzt weitaus nicht den Verlust. Aber diese Werke bleiben ja wie die von Defregger und den Anderen, — sie werden den Anknüpfungspunkt und die Fundgrube bilden können und müssen, wenn edlere und lebensfähigere Instinkte



Gabriel Max. Isolde

als die heute bei der Mehrzahl der Wirklichkeitsdarsteller herrschenden wieder einmal erwachen werden. Und sie werden erwachen, weil nach dem Wort eines der ältesten griechischen Weisen «Alles fliesst» und nur der Wechsel das einzig Beständige in der Flucht der Erscheinungen ist. — Die stille Tragödie im Leben des verschmähten Mädchens schildert ein anderes Bild: «Verblüht» (1877). Halbentkleidet ist die von einem Fest bei fahl heranbrechendem Morgen Heimgekehrte auf ihrem Lager zusammengesunken, — die Rosen ihres Strausses sind entblättert herabgeflattert, — eine tiefe Qual spricht sich in der Haltung aus, die nun etwas Dumpfes nach vorausgegangenem Sturm

zur Schau trägt; es hilft keine Selbsttäuschung der nach Leben und Glück verlangenden Sinne mehr: die Blüthezeit ist endgiltig vorbei! Der Frauenkenner Max offenbart sich hier in der ganzen Tiefe seiner Auffassungsfähigkeit von den Leiden und Stimmungen der Weibesseele. — Sehr bemerkenswerth durch den kunstvollen Aufbau und die meisterliche Detailarbeit ist dann jenes Bild von der «Löwenbraut» (1875) nach dem gleichnamigen Gedicht. Das junge Mädchen liegt todt im Sand des Löwenkäfigs ausgestreckt und neben ihr hat sich der Wüstenkönig zürnend und grollend niedergehuckt, während der Bräutigam draussen in wildem Entsetzen an den Gittern rüttelt und nach einem Gewehr ruft! —

Auch hier ist wie in alle diese Vorwürfe in die farbige Gedichtillustration die schwermüthige Frage nach dem «Warum» hineingemalt. — —

Wie nahe lag diesem Mann mit der zarten Hand und der feinen Auffassungskraft von der Frauenseele unter diesen novellistisch - illustrativen Gegenständen der lieblichste Frauentypus in der deutschen Dichtkunst, — Gretchen! Seine bekanntesten und volksthümlichsten Bilder gehören ihm an, — er hat viel treffender als irgend ein Anderer das Leiden der Unschuld, die erbarmungslose Grausamkeit des Schicksals und den instinktiven Drang zum Leben in seinen Auffassungen davon gebildet, und dabei ist er vielleicht der einfachste, schmuckloseste Darsteller geblieben. Vor den Gretchenbildern der kaulbachischen Richtung wie der Romantik hat er sicher die am tiefsten empfundenen und desshalb am meisten packende Malerschöpfung davon voraus. Das will umsomehr sagen, als in den Jahrzehnten seiner Jugend unendlich viel Derartiges und nicht wenig Gutes darin geschaffen ist. — «Gretchen vor der Mater Dolorosa» (1868) war sein erstes und bestes Bild aus dieser Reihe. Dieser Ausdruck von Sattgeweintsein, von einer um Erhörung ringenden, mit heisser Energie sie erzwingen wollenden Verzweiflung ist so erstaunlich wie derjenige von physischer Kraft in dem jungen Körper; es ist nichts Wehleidiges da; man empfindet mehr Erbarmen vielleicht noch mit der Menschheit, der in diesem blühenden Weib nach ihren engen Gesetzen eine fruchtbare Stammmutter verloren gehen wird als mit dem armen und unerfahrenen Ding, das hier wie eine frische Blume mitten unter dem Mist der Welt erscheint. Denn darin liegt der scharfe und doch vortrefflich ausgeglichene Gegensatz im Bild: Dies flehende Weib und dieser trübe Ort mit dem Kehrichthaufen im Winkel und seinem Distelbusch, dem Unkraut auf schmalem Grasstreifen, dem schmutzigen Drahtgitter an der öden Mauer, welches mitsammt den paar bescheidenen Feldblumensträussen das Madonnenbild, — welches die Bitte nicht erhört, — verbirgt.

In der Herausbildung des Uebernatürlichen als eine meisterliche Lösung ist daneben die «Erscheinung in der Walpurgisnacht am Brocken» (1874) zu nennen. Die Verse des Dichters:

«Mephisto, siehst du dort
Ein blasses, schönes Kind allein und ferne stehen?
Sie schiebt sich langsam nur vom Ort,
Sie scheint mit geschloss'nen Füssen zu gehen.
Fürwahr, es sind die Augen einer Todten,
Die eine liebende Hand nicht schloss»

sind mit ihrer Plastik von einer unbegreiflichen Erscheinung und einer unerklärlichen Bewegung in genialer Weise in die Malerei übertragen; man spürt hier die sehr bedeutende Künstlerkraft in der

Durchdringung der Stoffe wie in einer Technik, die vor solchen Problemen des Uebernatürlichen ihr Bestes entfaltet. Es wird immer nur Wenige geben, die Derartiges so zu lösen vermögen. — Die aus sehr vielen Nachbildungen bekannt gewordene «Kindesmörderin» (1875), welche im dunklen Schilf die kleine Leiche zum Abschied verzweifelt küsst, — die «Kerkerscene» mit der liebreichen Miene der verzeihenden Gretchen sind andere Bilder von diesem Gegenstand.



Gabriel Max. Ein Kränzchen

Ihm im Geist verwandt, wenn auch malerisch schon fortgeschrittener und monumentaler aufgefasst, ist jene schöne junge Nonne im schwarzen Kleid und weissem Kragen wie Haubentuch, welche unter Thränen ein halbnacktes «Findelkind» (1877) küsst, während es hilfesuchend sich mit seinen Aermchen an sie schmiegt. Die angeborene mütterliche Liebeskraft des Weibes, welche von dunkler Sehnsucht der Ausgeschlossenen, von Erinnerung an die bunte Welt draussen, von Mitleid mit dem hilflosen Würmchen bei der barmherzigen Schwester geweckt wird, gelang Max nur in wenigen seiner späteren Madonnenbilder so gut als hier.

Dem äusseren Stoffgebiet nach gehört hierher auch jene visionäre Darstellung, welche einem «Gedicht von Heinrich Heine» (1882) entnommen ist, sowie ein paar Vorwürfe aus Wagner's Musikdramen: «Venus und Tannhäuser», besonders der formal sehr schöne «Liebestod Isoldens» (1894). —

* * *

Die Jugend des Künstlers liegt vornehmlich in diesen Werken, trotzdem die letzten erst vor wenigen Jahren entstanden sind; man erkennt seine Schuleindrücke, sein Verhältniss zu den Richtungen der 60er und 70er Jahre; man sieht hier eine entwickelungsfähige, ruhige, träumerische Phantasie sich um die Ideen der klassischen Dichtwerke des Jahrhunderts ranken, allmählich stärker werden, dem Vorbild einen ganz eigenartigen Charakter aufdrücken und sich auf diese Weise für das Schwerste in der Kunst vorbereiten: die in Idee und Mache ganz persönliche Anschauungswelt. Es ist aber trotzdem so viel des Eigenen und Bedeutenden schon überall, dass man diese Werke im Gesammtbilde von Max weder missen könnte noch wollte, — es ist in ihrer zarten Schmiegsamkeit so viel gewinnende Liebenswürdigkeit und doch auch so viel bewusster Manneswille in ihrer Auffassung von der Welt, dass sie ein natürliches Glied des Ganzen bilden. —

Hier enthüllt sich das frühste poetische Element in der Phantasie von Max und schon seine bleibende Grundstimmung. In einer anderen und kleineren Reihe von Jugendschöpfungen zeigt sich das Gegenstück dazu: seine parallele wissenschaftliche Neigung, — seine begrenzte Neigung und doch so hervorragende Fähigkeit zur Naturbeobachtung, — die einzige Offenbarung eines zu Zeiten humoristisch gefärbt gewesenen Sinns. Das sind seine vielgenannten Affenbilder. — Die Affenkolonie, welche Max einst unterhielt, gab ihm die Vorbilder und Anregung zur Darstellung dieser possirlichen Geschöpfe, die als ursprünglichste Form des Menschentypus zu erkennen uns die moderne Wissenschaft längst gelehrt hat. Und das ist nun sehr interessant in diesen Bildern, wie ihre Vorwürfe vom Künstlerauge aufgenommen sind. Schon lange vor ihm hat das Rokoko den Affen mit grosser Vorliebe in seinem Schmuckstil benutzt, um in diesem Thier mit der Menschenähnlichkeit und dem starken Nachahmungstrieb dem Menschen einen Zerrspiegel mit Bildern seiner Schwächen und Thorheiten, seiner Lächerlichkeiten vorzuhalten. — Den neueren Realismus hat dann in seiner Freude am Gegenständlichen viel mehr das possirliche Gebahren und die dankbare malerische Aufgabe gereizt, das flinke Affenvolk in seinen zahlreichen Spielarten ohne philosophische Absicht zu behandeln. Bei Max äusserte sich Beides; ihm ist das Menschenähnliche im Treiben der Affen wiederholt der Anlass zu einem Bild gewesen; ihn hat auch das handwerkliche Problem der Darstellung ersichtlich hier und da bestimmt und es ist dabei merkwürdig, mit welcher Liebe zum Kleinen dieser Künstler, den sonst keine malerische Erscheinung der Alltagswelt reizt, hier beobachtet hat. Das Beste aber bietet allerdings erst seine Auffassung davon. Denn diese Affen sind mit Augen des Naturphilosophen gesehen; sie sind ihm ein äusserst wichtiges Glied unter den Cerebralwesen, sie sind ihm leidende, mit einem bestimmten Bewusstsein erfüllte Kreaturen, die er als niedere und primitivere Formen des Menschentypus auffasst. Darin ist Max, der moderne Künstler und zeitgemässe Geist, erheblich über die früheren Darstellungen dieser Art hinausgegangen, und darin liegt auch die seltsam-intime Wirkung dieser paar Bilder.

Schon die Vorwürfe derselben bestätigen es. Zweimal ist unter dem Titel: «Schmerzvergessen» (1871 und 1873) der Tod eines dieser Thiere behandelt. Dort im Käfig einer Schaustellung liegt auf seiner Wolldecke zusammengekauert ein alter Orang-Utang, in dessen friedlichem Lächeln aller Schmerz um die Gefangenschaft und um die unvergessenen Heimaturwälder der heissen Zone ausgelöscht ist; das in Spiritus aufbewahrte, gleichartige Exemplar in der Sammlung des Künstlers ist vielleicht das Vorbild gewesen, in das er nur noch die grösseren Züge einer bestimmten letzten Vorstellung hineingearbeitet hat, wie sie nach seiner Auffassung auch das höher entwickelte Thier beherrscht. — Hier dagegen ist es ein wilderes, zähnefletschendes Exemplar, das in der Gestrecktheit der Todesstarre im Heu eines halbdunklen Stalls ausgestreckt liegt; der Tod hat in seinem Gesicht nicht die letzten Qualen auszuwischen vermocht. —

Humoristische Tafeln wie die «Schlecht gelaunt» betitelte, — eine nachdenkliche Affenmutter mit ihrem Jungen, — ein «Kunstkenner» sind kleinere Arbeiten. Ein sehr bekanntes Hauptbild von 1884 ist das sogenannte: «Affendamen-Kränzchen, ein Bild betrachtend», welches vom Publikum mit dem richtigen Gefühl für die Drastik der Darstellung und wohl auch treffender: die «Kunstkritiker» getauft ward. Es ist meisterhaft gemalt in seinem sehr vornehmen Realismus, dazu aber auch von einer ganz prächtigen Charakteristik der Temperamente und des Gebahrens, mit dem Menschen gemeinhin Kunst zu betrachten pflegen; die Studien dazu scheinen im Glaspalast oder im Kunstverein Sonntags Vormittags gemacht zu sein; und in dem alten Affenherrn mit den Bartkotelleten, der sich von dem auf der Kiste vor dem Bild hockenden Haufen wegkehrt und mit boshafter Siegermiene bleckt, glaubt man jenen bekannten Typus zu erkennen, dem die Kunst als etwas Hehres niemals Herzenssache, sondern höchstens Cliquen-Angelegenheit war und der deshalb noch immer dem unausbleiblichen Fluch der Lächerlichkeit verfallen ist.



Gabriel Max. Liebesgeheimniss

Im engsten Zusammenhang mit des Künstlers wissenschaftlichen Neigungen steht schliesslich der «Pithecanthropus europaeus (Alalus)» de 1894, — eine künstlerische Phantasie vom europäischen Urmenschen, welche Max seinem Freunde Häckel zu dessen Jubiläum gewidmet hat.

Mann, Frau und Kind, halb noch Affen, langgehaart, wulstlippig, mit schräg zurückliegendem Schädel und Handbildung des Fusses, — halb schon Menschen in dem bewusstseinerfüllten Blick, hocken an den Wurzeln eines Baumriesen; es ist das eigenartigste Stück künstlerisch vorgestellter Urzeit, das neben Böcklin's glücklichsten Centauren- und Faun-Bildungen zu nennen ist. —

* * *

Poesie und Naturwissenschaft, das sind beiden ursprünglichen Vorstellungskreise im Stoffgebiet von Gabriel Max. Sie beschäftigen ihn zuerst und lange, — sie reichen auch weit in die Gegenwart hinein, — sie erscheinen reif und fertig. Zwischen beiden aber liegt das Eigenthümliche von des Künstlers Art, nämlich jene halblichten, halbdämmerigen Träume, — jene wundersamen Gefühlsexstasen ohne Leidenschaft, — jene ertasteten Bindeglieder zwischen dem realen Diesseits und dem mystisch angeschauten Jenseits, als welche seine Hauptwerke zu betrachten sind.

Sie sind nahezu alle religiöser Natur. Aber in einem eigenen Sinne. Lebendiger religiöser Geist umgab die Jugend des Künstlers. Er wurde dank der Wissenschaft weder Frömmler noch Buchstabengläubiger, — er wurde aber auch nicht Materialist, wie viele Anhänger der darwinistischen Lehre, weil er keine voreiligen und irrigen Schlüsse aus der Erkentniss der Thatsachen zog. Er blieb ein religiös gestimmter Geist, wie es alle vornehmen Köpfe sind. Religion ist ihm als Gemüthsbedürfniss eine Thatsache wie jede andere, die er erkannt und anerkannt hat, — er sog desshalb naiv aus der christlichen Legende viele seiner schönsten Ideen. Aber er band sich nicht an ein Gebiet. Die ursprüngliche christliche Legende, — spätere geschichtliche Erscheinungen in ihrem Bannkreis, — die Probleme des Spiritismus nach ihrer malerischen wie moralischen Hinsicht, — moralische Gedanken . . . . sie alle werden ihm ebenso viele Saiten, auf denen er seine melancholischen Träume im leisen Dahintasten, Suchen und Grübeln zum künstlerischen Erwachen bringt.

Träume — leises Tasten — stilles Erwachen . . . es ist merkwürdig, wie still, geschlossen, sensationslos in sich alle diese tiefempfundenen Schöpfungen sind, die doch nirgends das grosse Menschenweh, den mystischen Zug, starke Eigenthümlichkeit verleugnen. — Dabei hängt das Frauenhafte wundersam in und um ihnen. Diese Bilder winden Glioriolen um das stille Leiden des seelisch hochgearteten Weibes, — sie scheinen für Frauenseelen gemalt zu sein und bieten doch die tiefsten Einblicke für den beschauenden Mann mit der subtilen Gehirnschulung. Sie sind eigentlich alles Andere eher als sentimental und nichts weniger als weibisch, — sie sind fabelhaft intim.

In Piloty's Schule ist Max als Maler gross geworden; er fing darum mit dem Geschichtlichen im Christenthum und Unglücksfällen an, und hatte auch seinen ersten Erfolg mit dem, was er seinem Lehrer verdankte. Die «Märtyrerin am Kreuz» von 1867 steht hier am Anfang. Einfach und doch sehr überlegt gemalt, — sehr bedeutend und so dramatisch aufgefasst, dass man Max danach die Laufbahn eines Rochegrosse hätte weissagen können. Fahle Frühe in der verhüllten Campagna und ein niederes Kreuz mit der gestern darangeschlagenen Märtyrerin sieht man da, deren schöner Kopf in prachtvollem Ausdruck des gottergebenen Todes nach hinten gesunken ist. Ein junger Römer mit hartgeschnittenem Kopf und dem Körper eines Matrosen kniet davor und legt gebannten Auges



Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus erweckt Jairi Töchterlein

Mit Genehmigung der Hofkunsthandlung Nic. Lehmann in Prag



Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Madonnenbild

den vom Gelage her noch behaltenen Rosenkranz zu Füssen der rührenden Frauengestalt nieder. Es sind packende Gegensätze wirksam zwischen Leben und Tod, Mann und Weib, Verfolger und Verfolgter, — sie versöhnen sich aber in einer so schönheitvollen Empfindung und Auffassung von eindrucksfähiger Jugend, dass sich das Bild tief in das Gedächtniss eingräbt.

Aehnlicher Art sind auch andere Motive, bei denen mit einer gewissen Vorliebe, aber auch dem gleichen glücklichen Griff fast überall ein Gegensatz zwischen der opferwilligen, durch Nichts zu brechenden oder zu erschütternden Liebe und Milde des Christenthums in jenen ersten Jahrhunderten und dem antiken Römerthum mit seiner verthierten Brutalität der cäsarischen Verfallzeit herausgearbeitet ist. Max empfindet dabei durchaus nicht antik, er empfindet vielmehr christlich in einer vom Zeitkolorit nur wenig bestimmten Weise, — ihm ist das Römerthum selbst nur eine Coulisse, die er anwendet, um die gläubige Hingebung der Märtyrerinnen, — Märtyrer hat er nie dargestellt! — zu verherrlichen. — Auf dem «Licht» betitelten Bild von 1872, das sich, wenn ich nicht irre, an einen von Bulwer gegebenen Vorwurf anlehnt, sieht man im dunklen Gewölbevorraum der Katakomben ein blindes junges Mädchen sitzen und brennende Lämpchen den Besuchern der Grabeskammern feilbieten. Eben wird eine Gestalt im schmalen Eingang sichtbar, deren Schritt die Blinde mit feinem Ohr schon vernahm, — sie legt den Kopf zurück und streckt die Lampe vorsichtig vor sich hin. — In unmittelbarerem Sinne wird das Märtyrerthum auf dem «Gruss» betitelten Bild von 1874 dargestellt. Hier steht eine schöne junge Christin in der Arena, dem grässlichen Tod durch die Bestien geweiht, welche sich, eben aus den Käfigen gelassen, mit der Wuth des Hungers auf die Aermste stürzen wollen, im Augenblick einander aber noch die Beute streitig machen. In diesen bangen Minuten fällt von der Brüstung eine blühende Rose zu Füssen des geängstigten Weibes an der Mauer nieder; es vergisst für einen Augenblick die Todesnoth und schaut dankbar zu dem Spender des letzten



Gabriel Max. Geistesgruss

Liebesgrusses hinauf, — ja sie ist sogar so gegenwartvergessen, dass sie dem gegen sie sich drängenden Panther, welcher die brüllenden Löwen und Tiger anfaucht, das Fell mit der freien rechten Hand kraut. — Ein drittes Bild führt drei «Verurtheilte» in einem halbdunklen Löwenzwinger zwischen den ruhig hingestreckten Bestien vor. Todt oder besinnungslos liegt die eine davon zwischen den beiden Anderen, deren Verzweifelte von der Gefährtin getröstet und ermuthigt wird. Auch hier ergreift die liebliche Unschuld, die Opferwilligkeit und die seelische Kraft um des Glaubens willen mitten in einer verderbten Zeit, der sonst auf allen Gebieten nichts mehr ernst und heilig war, den Beschauer; diese Schöpfungen von Max sind im besten Sinne volksthümlich dank dem Inhalt wie der meisterhaften Darstellung geworden und haben seinen Namen schneller und weiter in grossen Kreisen damals verbreitet, als dies seine übrigen Bilder vermocht.

Die gleiche künstlerische Laune gleichsam, die Max aus weiten und fruchtbaren Gebieten immer nur kleine Theile von einem besonderen Stimmungswerth behandeln lässt, offenbart auch die Reihe der Bilder aus der eigentlichen religiösen Legende Er ist kein Fachmaler hier, der die als malerisch geltenden Vorwürfe programmmässig behandelt und eine allmählig eindringende Vertiefung sucht, — er malt sich nicht wie so Viele durch das alte und neue Testament hindurch, lässt sich sein Haupthaar nicht stehen, meidet nicht geistige Getränke und wird weder Kirchenrathsmitglied noch salbadernder Frömmler im Zuge der religionsmalerischen Laufbahn; ihn reizen auch nicht malerische Probleme an sich hierbei und ebensowenig die Absicht, jene Welt dankbar und als ein persönliches Opfer an das Unfassbare zu glorificiren. Die religiöse Welt zieht ihn damit an, dass sie das menschliche Leiden zur Voraussetzung und in ihren Legenden zahlreich dargestellt hat. Sein Gemüthsstandpunkt und sein Weltglaubensbekenntniss klingen mit der christlichen Legende zusammen, — ihn ergreift der seelische Ausdruck einzelner Gestalten, Vorgänge, das Stimmungsmilieu als etwas Nahverwandtes, — das Künstlerische spricht zum Künstlerischen bei ihm. Und so giebt er in schlichter Lust und Liebe nur mehr zufällig herausgegriffene Idylle von dem Leiden seelisch hochstehender Kreatur und dem stillen Glück dieses Leidens. Er ist so gar kein «Fachmann» mit festen Grundsätzen, Recepten, dogmatischen Bedenken, — woher es kommt, dass dieser durch und durch moralphilosophische Kopf, diese Sektirernatur in ihren eigenartigen Empfindungen wohl sehr bedeutende Kunstwerke mit religiösen Stoffen, aber kaum einmal etwas geschaffen hat, was man ein richtiges religiöses Bild nennt.

In seinem «Schweisstuch der heiligen Veronika» (1874) kreuzt sich mit dem legendarischen Gegenstand seine Gabe visionairer Gestaltung. Vielleicht nicht ganz so vollkommen als seinem berühmten Spätrenaissancevorbild, aber doch mit dem seelenvollsten Ausdruck des tiefsten, in der Sendung selbstgewählten Leidens gelang ihm eine Durchgeistigung des Heilandsantlitzes, die jedenfalls vom Volk als ergreifend empfunden ist und eine weite Verbreitung des Bildes durch Vervielfältigung zur Folge hatte. Um die Lösung des Problems zu würdigen, muss man sich die grosse Schwierigkeit vor Augen halten, den höchsten Ausdruck in ein Menschenantlitz zu legen, das der Tradition nach nur als flüchtiger Abdruck auf ein Leinentuch dargestellt werden kann. Grund genug, dass unter den 1000fachen Varianten von religiösen Gegenständen in 500 Jahren der Kunstgeschichte

eine so verschwindende Zahl von Schweisstuch-Darstellungen entstand, — die Maler fürchteten alle die unüberwindliche Schwierigkeit. — Ungemein anmuthig ist daneben die «Erweckung von Jairi Töchterlein» (1874) zu nennen. Der Vorwurf ist ohne jeglichen äusseren Apparat lediglich mit Mitteln seelischen Ausdrucks gelöst. Milde und zart in Aussehen und Geste ist der Heiland an das Lager der todten Jungfrau getreten, die sich unter seinen Worten soeben mit der Daseinsfreude und dem selbstvergessenen Aufgehen in einem grossen Augenblick, wie dies für junge Mädchen so bezeichnend ist, erhebt und glückselig zu dem idealschönen Mann hinaufschaut, der als Lebenwecker kam. —



Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl

Gabriel Max. Die weisse Frau

Dies gottselige Vertrauen in die heilkräftige Wirkung des Heilandsworts auf das physische Leben ist auch der Inhalt vom bekannten National-Galeriebild aus dem Jahre 1881: «Jesus heilt ein krankes Kind». Max ist kein äusserlicher Charakteristiker, — er meidet desshalb die Darstellung mehrerer Personen; kann er drei davon nicht umgehen, so giebt er der dritten sicherlich eine passive Rolle; es kommt ihm nur auf den Rapport zwischen zwei Seelen an, die mehr oder minder Verwandtes, im Thun und Wollen Uebereinstimmendes haben. Nur der Heiland und die Mutter kommen hier in Frage. Jener ist aus dem halbdunklen Stadtthor eben getreten, sein Gesicht hat einen vornehmen semitischen Schnitt, lang fällt ihm das Haar über den entblössten Hals und seine Rechte fasst die dunkelfarbige Tunica über dem leinenen Unterkleid zusammen. Er hat sich der blutjungen Mutter, welche vertrauensvoll mit ihren dunklen Augen aus ihrer zusammengekauerten Stellung wie mit einer stummflehenden Bitte zu ihm aufblickt, genähert und legt segnend die Linke auf den verbundenen Kopf des kranken, scheinbar bewusstlosen Knaben.



Copyright 1894 by Franz Hanfstaengl
Gabriel Max. Seelenkämpfe

Zufällig und mit leichter Hand ist die Gruppe hingesetzt, — nur ein schnell vorübergehender Augenblick ist festgehalten, — und doch hat Max kein zweites Bild gemalt, das in seinen kräftigen Lokalfarben und seiner Luft so rund und fest geformt, so liebevoll ausgemeisselt ist. In seiner Malerei steht dies schöne Werk ungefähr am Anfang jener zweiten Stilweise, in welcher der Künstler lichtere Farben und freiere Behandlung als Ausweis völliger Loslösung von der Ateliermalerei im Piloty'schen Sinne verwendet. —

Sein originellstes Gebilde dieser Art ist vielleicht jene ganz in Atelierbraun gehaltene Darstellung des sterbenden Heilands aus dem Anfang der 80er Jahre: «Es ist vollbracht», welche eines der vielen Meisterwerke auf der 86er Berliner Jubiläumsausstellung war und im Verlage des Hofkunsthändlers Lehmann in Prag als Reproduktion neben anderen Frühwerken des Künstlers veröffentlicht worden ist. Der eben verschiedene Christus hängt einsam an seinem Kreuz in der von schauerlichem Dunkel plötzlich erfüllten Landschaft mit der verfinsterten Sonne im Hintergrund, und kein Mensch ist, gerade wie auf dem berühmten kleinen Kreuzigungsbild von Albrecht Dürer in der Dresdner Gallerie, als Zeuge dieses welthistorischen Ereignisses sichtbar. Und doch ist der Heiland nicht allein; über dem Bildrand sieht man gegen das Kreuz gelegt die prächtig gebildeten Hände der unten gedachten Jünger, welche sich in einem stummen Gelöbniss ausstreken. Das ist ein überaus feiner und glücklicher Zug. Das deutsche Gemüth vermag sich das Sterben tröstlich nicht ohne einen antheilvollen Familienkreis vorzustellen, — es nimmt in den Kunstdarstellungen damit aber dem Vorgang in sehr vielen Fällen das Erhabene in der Loswindung und Ueberwindung, das duldende Versinken. Das ist hier umgangen. Der Tod einer weltgeschichtlichen Persönlichkeit gewinnt für den philosophischen Betrachter das Ergreifende durch die Einsamkeit des Sterbenden mit sich, mit den letzten Schlussgedanken und Empfindungen über eine vollbrachte Sendung. Und das ist der Meistergriff in diesem Max'schen Werk auch über die seelische Tiefe im Heilandsantlitz hinaus; denn dieser Heiland war in der letzten Stunde wunderbar allein mit seinen Schmerzen, Erinnerungen, dem Ueberdenken seines Werks, und seine Seele war voll erhebender Akkorde über die Thaten seines Erdengangs, dem sein Geist lange vor dem physischen Tode in allem



Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Anna Katharina Emmerich



Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Wirthin Töchterlein

Kleinlichen entrückt war. Und doch standen diesen wohlgebildeten Händen nach liebevolle und begeisterte Menschen zu seinen Füssen und gelobten selbstvergessenes Wirken in der Meisterlehre. So oft der erblassende Geist auf Augenblicke zurückschnellte in die Gegenwart, erwärmte sich das



Gabriel Max. Per Aspera Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl
Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann, München

Herz des Dulders an dieser Gewissheit. Darum hat auch dies originelle Werk bei aller Grösse des Eindrucks eine menschlich lebhaft interessirende Intimität. Es ist kein kaltes und technisch etwa merkwürdiges Spektakelstück, sondern ein lebendiges Kunstwerk, das bedauerlicher Weise in keines der grossen deutschen Museen gekommen ist. —

Neben diesen grösseren Werken gibt es zahlreiche Madonnenbilder von der gleichen Hand. Eine unersättliche Nachfrage nach diesen und ihnen verwandten Frauenköpfen in England und Amerika hat eine grössere Zahl davon hervorgerufen und trotz aller Eigenart eine gewisse Monotonie in der Art der Auffassung mit sich gebracht. Trotzdem ist keines dieser Bilder im Handwerk versunken und über Jedem hängt der eigene Reiz, mit dem Max die Frau darstellt. — Man findet da meist denselben tschechischen Typus und dasselbe üppig-reife Frauenmodell mit der zartweissen Gesichtsfarbe, den schwermüthigen tiefhängenden Augenlidern und der weichen mütterlichen Hingebung in der Haltung auf diesen in wenigen lichten Farben und mit dem geläutertsten Geschmack gemalten Tafeln. Ein Augenblicksglück erfüllt diese Mutter, das sich vergangener und künftiger Leiden bewusst bleibt, — die köstliche Atmosphäre jener natürlich-keuschen und unberührten Frau umgibt sie, in deren Händen nie ein liederlicher Roman war. Sie hat die Barmherzigkeit, die Opferwilligkeit, das erhobene Bewusstsein einer frommen Schwester, und das Hospital scheint ihre natürlichste Wirkungsstätte zu sein. —

Die «Votiv-Madonna» (1892), — ein Bild im Bild, — ist eines der bezeichnendsten und bekanntesten Werke mit diesem Thema von der Hand unseres Künstlers. Max hat in der äusseren Anordnung jenes System übernommen, das die altitalienische, niederländische und deutsche Kunst ausgebildet, und in dem unser grosser Albrecht Dürer ein so erstaunlicher Meister war: mit der Figur auf reich geschmücktem Thron einen schönen landschaftlichen Hintergrund eng zu verbinden. Und das gelang seinem feinen koloristischen Geschmack für das Gedämpfte ganz vortrefflich; überaus angenehm ist der Zusammenhang der Figur von dem Teppich, welcher von einer Baumkrone herabhängt, mit dem Baum und der angedeuteten Landschaft dahinter hergestellt, und der Eindruck vom eigentlichen Gegenstand wird nicht im Mindesten dadurch beeinträchtigt, dass er als Bild mit Rahmen innerhalb des Bildes gedacht ist und Kerzen zur Seite sowie an seiner Basis jene kleinen Opfergaben zeigt, mit welchen einfältig-fromme Seelen ihrem Dank und ihrer Bitte nach altem Herkommen Nachdruck zu verleihen suchen. Wer solchen virtuosen Scherz machen kann ohne damit die Aufmerksamkeit vom eigentlichen Thema abzulenken, darf als Meister auch ohne weitere Proben angesehen werden. Die Innigkeit der Auffassung ist in der That rühmenswürdig, denn das besorgte Umfangen des zarten Bimbo, der uns mit rührend-nachdenklichen Kinderaugen anschaut, durch die reife, schöne und sinnige Madonnengestalt ist voll der mütterlichsten Liebeskraft. Im Gegensatz zum repräsentirenden Madonna-Ideal der Renaissance ist hier bei Max das seelenvolle Weib und die opferwillige Mutter in den Vordergrund gerückt. Und das ist der eigene Zug in allen diesen Bildern von Gabriel Max. — In ähnlicher Richtung gestaltete der Künstler 1887 den Vorwurf des «Vaterunser» in origineller Weise aus. Von der erzählenden Darstellung, in der die Nazarener und noch Menzel dies Thema behandelten, ist hier ganz abgesehen; dem Künstler genügte eine einzige Figur, um den ganzen Inhalt dieses Generalgebets und Generalbekenntnisses auszudrücken, wobei seinem Unterbewusstsein freilich gewisse christliche Grundvoraussetzungen und Associationen mächtige Helfer waren — ausser der meisterlichen Malerei, die fast Grau in Grau zu nennen ist. Armuth, Einsamkeit, Verlassensein, Gottvertrauen klingen überall in dem Bild mit. Ein junges Mädchen im Schlafgewand kniet auf seinem einfachen Lager und schaut mit gefalteten Händen nach oben, wobei der Ausdruck der nicht gerade schönen

aber sympathischen Züge, die gesunde Festigkeit in den gefalteten Händen, die Kraft in der Körperhaltung mit ihrer glücklichen Silhouette uns die Innigkeit des Gebets sogleich zum Mitempfinden bringen.

— — Das Eigenartigste in der eminenten Kunst von Max aber liegt schliesslich in jenem reichen Bilderkreis eingeschlossen, der diesem religiösen Gebiet als nahe verwandt, wenn auch erst in neuerer Zeit daraufhin entwickelt erscheint. Und hier ist Max ein Neuerer und Pfadfinder, — hier hat er der Malerei Ausblicke gegeben und Mancherlei angeregt, was weitergewirkt hat und noch eine Zukunft haben dürfte. Es sind jene Probleme des Uebersinnlichen, die man mit dem Sammelnamen «Spiritismus» nennt. Max selbst nennt ihn eine Zukunftswissenschaft, was seinen Standpunkt ihm gegenüber bezeichnet. Er ist kein buchstabengläubiger Anhänger der Materialisationen und jener noch unfertigen Versuche aller Art, welche in Verbindung mit vieler Gaukelei und manchem Schwindel der Achtung vor dem guten Kern der Sache sehr geschadet. Ihm ist der Spiritismus, was er heute in der That ist: eine in ihren Anfängen liegende psycho-physiologische Wissenschaft, welche die zahlreichen unerklärlichen, seltsamen, bedeutenden Vorgänge in unserem Sinnen- und Seelenleben, die ungewöhnlichen Eigenschaften mancher Individuen z. B. in Bezug auf das Hellsehen, die Suggestionskraft, die Einwirkung des Undefinirbaren, Inkommensurablen innerhalb des gesammten Daseins zu erforschen trachtet. Bei seiner langen Betrachtung der Jahrtausende hindurch verfolgbaren Formen-Entwickelung im Thierreich ist ihm immer wieder



Gabriel Max. Primavera



Gabriel Max. Phantom Kathi King
Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann, München

die schwere Frage nach dem Zusammenhang derselben mit der Seele aufgetaucht, — er hat sich mit dem Todesproblem eingehend beschäftigt und Antwort schliesslich bei den Mystikern gesucht, — er ist immer wieder auf jene Phänomene zurückgekommen, die durch den von ihm sehr hochgeschätzten Justinus Kerner litteraturfähig geworden sind. Ist es doch sein liebster Gedanke, in einer ruhigen Spanne seines Lebens noch die «Seherin von Prevorst» illustriren und hier in künstlerischer Form ein spiritistisches Glaubensbekenntniss niederlegen zu können, das er mit der heiteren Zuversicht und der echten Lauterkeit eines Buddhapriesters vertritt. — Seine ausserordentliche Fähigkeit, das Inkommensurable, Stimmungsmässige, Traumhafte in der Malerei in vollendeter Form auszudrücken, ohne in das Verschwommen-Nebulose zu versinken, erreicht auf diesem Gebiet ihren höchsten Grad.

Die hierher gehörige «Erscheinung am Brocken» ist schon erwähnt; noch origineller ist der vielgenannte «Geistergruss» (1877). Eine in Trauer gekleidete junge Dame von mädchenhafter Anmuth sitzt hier am Spinett und bringt in Tönen ihr Leid um den vom Tod entrafften Mann oder Geliebten zum Klingen. Eine leichte Berührung schreckt sie auf, — in fliegender Ahnung schaut sie sich inbrünstig mit gefalteten Händen um und sieht eine wohlbekannte materialisirte Hand aus der Luft gegen sich ausgestreckt. Die plötzliche Glücksaufwallung darüber, dass der Betrauerte nahe sei, — die Gefühlskraft, welche jede natürliche weibliche Scheu vor den Schauern des Jenseits überwindet, sind mit so hoher Kunst in dieser Schöpfung ausgedrückt, dass kein unangenehmer Nebeneindruck aufkommt.

In dem Festhalten einer geisterhaften Bewegung bei vollkommen geschlossener Formenbehandlung ein nicht minder ausgezeichnetes Kabinetsstück ist auch die «Astarte» von 1886. Eine verführerisch von der Seite blickende Böhmin erscheint hier dem beschwörenden (nicht dargestellten) Manfred im Gedicht Byron's und will wieder verschwinden; welch einen bezaubernden Liebreiz enthüllt dabei dies üppige, weissgekleidete, von schwarzem Schleier umwallte Weib, welches die Arme über den Busen verschränkt und ein durchdringendes Augenpaar auf den Beschauer heftet!

Eine andere Darstellung ist der «Braut von Korinth» (1894) nach Goethe's sinnlich-schwülem Gedicht gewidmet. Das üppige Weibsgespenst beugt sich da umschlingend und heisse Küsse vom Munde des schlummernden Geliebten saugend über sein Lager im reichen Gemach, in das eben die Mutter spähend treten will. Auch hier ist das Schaurige ohne jede Theaterwirkung und mit so unauffälliger Meisterschaft erreicht, wie es nur dem gelingt, dessen Seele mit derartigen Vorstellungen erfüllt ist und ihnen bis zu einem bestimmten Grade Glauben entgegenbringt. Darin liegt ja auch das ganze Geheimniss der Kunst von Max: er ist das Gegentheil von einem Schema-Menschen, — er hat das grenzenlose Vertrauen eines arglosen Kindes zu seinen Träumen und Eingebungen, — ihm gelingen die schwierigsten Bildungen stets mit gleicher Sicherheit, weil ihm nie ein Zweifel an der Möglichkeit des von ihm Erdachten die Ruhe der Hand lähmt. Er gleicht hier einem der naiven Meister der Frührenaissance, mit denen er mehr innere Aehnlichkeit hat als mit irgend einem Modernen. —

Ein anderes Gebiet des Spiritismus vertreten jene Vorwürfe, welche dem heute vorgeschrittensten Gebiete dieser jungen Wissenschaft, nämlich Suggestion, Hypnose, Hellsehen, angehören und von dem kühlen Materialismus der Gegenwart als Erklärung für Phänomene der religiösen Exstase herangezogen



Gabriel Max pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ahasver vor der Leiche eines Kindes

Mit Genehmigung der Hofkunsthandlung Nic. Lehmann in Prag



Gabriel Max pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Der Anatom



Gabriel Max. Mutterliebe Copyright 1898 by Franz Hanfstaengl
Original im Besitze der Kunsthandlung Wimmer & Co., München

werden. Die Frau erscheint hier noch mehr als sonst bei Max im Zustande hochnervöser, vielleicht hysterischer Erregung; ihr Geistes- und Seelenleben ist auf Kosten eines bettsiechen Körpers bis in das Unbegreifliche gesteigert, und man findet in dieser Krankenbett-Atmosphäre bei Max hochinteressante Aehnlichkeiten mit dem älteren Tiepolo; allerdings steht der blasirte Verfallzeit-Italiener an poetischer Kraft weit hinter unserem Künstler zurück.

Junge, liebreizende Jungfrauen und Frauen mit der Leichenfarbe schweren Siechthums und dessen Durchsichtigkeit der Haut, mit grossen, über Zeit und Raum hinweg blickenden Augen sind so in ihrer körperlichen Hinfälligkeit in der «Dorfsibylle», der «Genesenden», der «Vision» (1892) gebildet;

im letzten Bild schwebt ein Lichtblumenkranz schräg über dem Antlitz der Betenden. Das Hauptstück dieser Art ist das berühmte Pinakothekbild der Stigmatisirten: «Anna Katharina Emmerich» (1882). Das Werk ist in der grauweissen Tonführung gehalten, welche auch u. A. auf der «Votiv-Madonna» und dem «Vaterunser» wiederkehrt; es fesselt wie diese durch die ausgezeichnete Technik und ist gleich ihnen ein Meisterwerk in der schlichten, das Apart-Maxische zum Monumentalen erhebende Charakteristik. Man sieht die Kranke auf einem Hospitalbett ruhen und in einer Mischung tiefen Glücks mit physischer Bangigkeit von dem unbegreiflichen Wunder der Heilandswundmale an ihr seltsam vor sich hin und auf ein Gebetbuch blicken. Auch dies ist ein tiefreligiös empfundenes Bild. Die Krankenlager-Atmosphäre, das leidende Aussehen, die hysterische Erregung der Stigmatisirten bilden bei aller Vollkommenheit der malerischen Schilderung nicht die Hauptsache; der seelische Ausdruck ist ihm Alles; der seelische Ausdruck sagt auch hier mit schlichter Ueberzeugung: so war es; so hat sich dies sogenannte Wunder ohne Gaukelei und Schwindel an einer Frau mit krankhaft erregtem Phantasie- und Seelenleben dank einer Reihe begünstigender Umstände einmal durch die Kraft der Selbstsuggestion begeben und wird unter gleichen Verhältnissen sich andernorts wiederholen können. Das Bild hat eine merkwürdige Ueberzeugungsfähigkeit, weil es in schlichter Realistik eine einfache Ueberzeugung ausspricht. — —

— — Von diesen Vorwürfen zum Todesproblem ist nur ein kleiner Schritt. Max ist in seinem Tasten nach einer Beziehung zwischen den Erscheinungen des Werdegesetzes in der Natur und der anscheinend nur vorübergehenden Beseelung der Organismen zu oft auf diese gewaltige Frage gestossen, um sie nicht dann und wann künstlerisch angepackt zu haben. Die Leichenfarbe ist ohnehin immer seine Lieblingsfarbe gewesen. In der «Wirthin Töchterlein» (1875) nach dem gleichlautenden Volksliede erkennen wir diesen geheimnissvollen Trieb zu ernster Frage bei ihm, — in philosophischer Klärung denselben noch besser dort, wo er das todessehnsüchtige Alter der willenlos zum Leben gezwungenen Menschheit in Gegensatz zu früh entraffter Jugend stellt. Ein erschütternder Zug geht durch das merkwürdige Werk vom «Ahasver an einer Kindesleiche» (1870).

Und dann ist der «Anatom» von 1869. Er sitzt, ernstes Nachdenken in seinem scharfgeschnittenen Gesicht verrathend, bei seinem bücher- und handschriftbedeckten Schreibtisch im Sezirzimmer und zieht eben ein Laken vom Gesicht einer blonden Mädchenleiche weg. Was beschäftigt ihn? Man vergleiche Rembrandt's berühmtes Bild mit seiner kühlen Treue in der Darstellung einer Anatomie-Vorlesung und dem starken Gewicht auf eine feine malerische Tonführung. Auch bei Max ist die Letztere vorhanden, aber einen bestimmten Anatomen bei der Arbeit darzustellen, war nicht sein Zweck. Der Vorwurf ist nur ein Mittel zu etwas Höherem; der ernste Mann sucht nicht nach dem dynamischen Zusammenwirken der Muskeln, der Nervenstränge, irgendwelcher Grundfunktionen, — er grübelt still über dem Räthsel der Veränderung vom Leben zum Tod, — er stellt stumme Fragen an das nun schweigsam gewordene Antlitz und möchte ihm die Antwort entringen, die ungesehen von ihm der auf dem Rand des Sektionstrogs sitzende bunte Schmetterling giebt.

Die gleiche, schier zuversichtliche warme Dämmerigkeit im Ton erfüllt das letzte grosse Bild von dieser Art, welches wir betrachten wollen. Es hat nicht nur Hintergrund, sondern auch

unmittelbare ethische Absicht, und heisst: «Der Vivisektor» (1886). Ein eisgrauer, im Dienst der Wissenschaft mitleidlos gewordener Gelehrter sitzt am Sektionstisch und schaut auf einen inneren Antrieb hin über seine Brille forschend nach rückwärts, wo ein schönes junges Weib mit ernstem Antlitz hinter seinem Stuhl steht. Sie hält in der Rechten ein Hündchen, dem die Schnauze wie bei Vivisektionen üblich zugebunden ist, — in der Linken eine Waage, auf deren einer Schaale das lorbeergekrönte schwere Menschensein leicht emporschnellt gegenüber dem brennenden Herzchen des gequälten Thiers. — Das ist der bestechend gemalte Widerspruch eines Mannes gegen die Vivisektion, der selbst Naturforscher ist, aber auf den kalten Wegen der Erkenntniss nie das warme Künstlerherz und das Mitleiden mit der leidenden Kreatur zum Schweigen brachte. Und dieser lebendige, forschende, Räthsel fragende, stimmungsvolle Geist hinter allen diesen bestechend und eigenartig gemalten Gebilden, — diese starke und unbeirrte Persönlichkeit in der Kunst von Gabriel Max wird ihr auch die Jahrhundertgültigkeit sichern. Er hat die Reklame mit allen Chikanen moderner Durchtriebenheit nie verstanden, — er steht im Augenblick sicher an Ansehen gegen manchen weltgewandteren Charlatan zurück, — aber er hat Kraft des lebendigen Geistes und der inneren Stärke und Würde seiner Kunst die Zukunft für sich! —



Gabriel Max. Ueberrascht
Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann, München

* * *

— — Wie wir gegen den Abend jenes unvergesslichen Tags von der Bergvilla her nach freundlichstem Abschied durch das von heisser Spätnachmittagsonne durchfluthete Ambach zum See hinunterschritten, der zwischen den sonnigen Kronen herüberblinkte, mischte sich ein beklommener Zug in die frohe Empfindung über dies heutige Erlebniss. Es hing mit dem Künstler oben zusammen, — aber ich kam nicht darauf, was es war, — ich grübelte und grübelte.

Kaum 100 Schritt vom Dampfersteg harrte unserer ein erschütternder Anblick. Ein ländliches Drama mitten in diesem wundervollen Seefrieden. Ein armer Kerl, von einem wilden Pferd zu Schanden geschlagen, lag bleich, blutig und stöhnend am Seeufer, — ein Gensdarm kniete als Samariter bei ihm, verstörte Männer, heulende Weiber liefen mit Handreichungen hin und her. Ich zog den in Klagen ausbrechenden Freund fort. Und dann standen wir auf dem Dampfersteg und warteten und rauchten nervös und schauten hinaus, indessen die Schreie des Unglücklichen herüberhallten. Noch war der See grün und stand licht Seeshaupt drüben im späten Sonnenlicht, und röthlich sah jetzt die stille Alpenpracht herüber zu uns. Draussen im heimathlichen Norden und jenseits der Berge in den grossen italischen Städten trieb das Leben seinen tollen Tanz, — hier aber, war ein Wundergarten, in dem die Traumkünstler wandelten . . . . nein! . . . . das passte jetzt nicht mehr! Dieser Garten des Friedens ist ja nur ein Traum, den die leidende Kreatur in ihren glücklichsten Stunden ersehnt, — den sie als Künstler schafft in sehnsüchtiger Hingebung, um ein Bild zu geben, wie schön die Welt sein könnte, wenn die menschliche Phantasie Recht hätte.



Gabriel Max. Die Seherin von Prevorst

Wir fuhren durch den Abend über den immer farbiger und dann fahler werdenden See. In Starnberg brach ein schweres Wetter aus und die Blitze lohten fürchterlich um den eilenden Zug. Ich dachte an den Unglücklichen am Seeufer, der vielleicht schon verblasst war, — und dann tauchte ergreifend mir der einsame Künstler in Ambach auf, dessen Leben als das einer feingestimmten Natur auch Leiden war, aber trotz aller Melancholie ein so glückliches, weil er sein Weh und seine Träume von Erlösung und Glück mit begnadeter Hand in Kunst umzusetzen verstand . . . . . evoe! . . . . . die hehre, dreimal heilige Kunst! — —



Alexander von Liezen-Mayer †

von

G. A. Horst

G. A. HORST



Alexander von Liezen-Mayer

In diesen Blättern wurde in Lieferung IV des jetzigen Jahrgangs schon kurz auf den herben Verlust hingewiesen, den die Münchner Kunst durch das Hinscheiden Professor Alexander von Liezen-Mayer's im Februar ds. Js. erlitten. Nur mit grösster Hochachtung kann man auf den nun abgeschlossenen Lebenslauf eines bedeutenden Künstlers blicken, der unentwegt bis zum letzten Athemzuge treu an dem festgehalten hat, was er einmal für ächt, schön und wahr, was er als das Ziel der höheren Kunst erkannte. Eine stattliche Zahl weitbekannter Werke werden ihm seinen Platz in der Kunstgeschichte sichern, uns aber geben sie Zeugniss von dem regen Streben und Schaffen eines hochbegabten und hochproduktiven Künstlers.

In einer Zeit, die wie die unsrige zu raschem Vergessen neigt, im Hinblick auf Strömungen, welche mit revolutionärer Gewalt das Vergangene bekämpfen, thut es noth, an die Verdienste Derjenigen zu erinnern, die dereinst selbst Vorkämpfer waren, die den gleichen Widerspruch von Seite der Anhänger der älteren Richtungen erfahren mussten, als die heute neu Aufstrebenden.

Münchens Kunstleben hat im Laufe des dahinsinkenden Jahrhunderts drei Sturm- und Drangperioden zu verzeichnen.

Die erste derselben schloss sich verhältnissmässig am Leichtesten dem Vorangegangenen an, es war die frühere Zeit König Ludwig I. mit ihrem Streben zum Klassischen. Kaulbach hat in einer der Fresken an der Nordseite der Neuen Pinakothek als charakteristisch für die jenerzeitige Kunstbewegung die Bekämpfung des Zopfs gemalt. Seither ist gar manches Jahrzehnt darüber hingegangen, für die Späteren mag aber die Frage wohl erlaubt sein, ob das damals in vollem Sinne gelungen und ob die Anschauungen, das künstlerische sowie vor Allem das malerische Können jener

Tage ganz geeignet waren, ihn endgiltig zu beseitigen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass man in der unbedingten Hinneigung zum klassisch Stilvollen, zeitweise sogar zum reinen Hellenismus ein Gebiet beschritt, das im Innersten doch dem deutschen Wesen fremd blieb und unter unserem nordischen Himmel kaum den Charakter des Hereingebrachten verlieren konnte. Im Uebrigen wurden die Regeln klassischer Schönheit so sehr Evangelium, dass das Studium der Natur erst in zweiter Linie zu stehen schien. Es ging das so weit, dass beispielshalber Genrebilder wie eine Grossmutter in der Sonne, oder selbst Darstellungen aus dem Bauernleben des bayerischen Hochlands stets einen Beigeschmack stilvoller Auffassung besitzen mussten, wollten sie dem zeitgemässen Geschmack nur einigermassen genügen! Unleugbar aber ist es, dass durch eine solche, das gesammte Kunstleben jener Tage durchdringende Richtung des Geschmacks die, der gesunden unbefangenen Naturanschauung entsprechende Charakteristik nur zu oft Noth litt.

Hier trat umwälzend und luftreinigend Piloty zuerst allein, später aber mit dem ganzen Kreis seiner bedeutenden Schüler auf. An seinen Namen knüpft sich denn auch die zweite grosse Bewegung im Kunstleben Münchens. Wer sich erinnert, welches Aufsehen die ersten grossen Gemälde des Meisters und besonders sein berühmtes Bild: «Seni vor der Leiche Wallensteins» machten, wird sich gleichzeitig zurückrufen, was Alles zu bekämpfen war und wie nun ein Widerstreit von Idealismus und Realismus entbrannte, der an Heftigkeit nur wieder durch die Kämpfe der neuesten Richtungen in unseren Tagen erreicht wird. So sonderbar das klingen mag, muss doch darauf hingewiesen werden, dass Piloty's Grundsatz, der Maler solle auch wirklich malen können, damals nicht ohne Anfechtung blieb. Angeregt durch die geschichtliche Malerei Frankreichs und begeistert von seinem grossen Vorbild Delaroche, schlug er mit durchgreifendem Erfolg neue Bahnen ein. Nur dadurch aber, dass er auch die Natur malerisch zu sehen lehrte, konnte eine Schule entstehen, die siegreich mit dem stets mehr verblassenden Idealismus der vergangenen Zeit aufräumte und eine gesunde Naturanschauung zur ersten Vorbedingung des zu schaffenden Kunstwerks setzte.

Die dritte umgestaltende Bewegung in der Kunst Münchens ist diejenige der neuesten Zeit. Ihre Beurtheilung ist vorläufig unmöglich. Wir stehen noch mitten im Kampffelde und vermögen kaum ihre späteren Endziele zu ahnen.

Piloty und den Pilotyanern gebührt das hohe Verdienst, die Münchner Kunst, die in dem Stil wie in einer Sackgasse steckte, in befreiender That wieder lebenskräftig und frisch entwicklungsfähig gemacht zu haben. Und wahrlich! Wir haben vollste Berechtigung, mit freudigem Stolz auf Piloty und seine Schüler zurückzusehen. Welch' eine Reihe glänzender Namen, welch' eine Schaar der verschiedenartigsten Talente sind unter seiner Anregung zu kunstgeschichtlicher Bedeutung emporgewachsen, wie grossartig war ausserdem ihre Einwirkung auf die ganze deutsche Kunst!

Einer der berufensten und besten Vertreter dieser Richtung, der ihren Grundsätzen auch bis zu seinem Lebensende treu blieb, war der am 19. Februar 1898 der Kunst, seiner Familie und seinen Freunden zu frühe entrissene Alexander von Liezen-Mayer, Professor an der kgl. Akademie der bildenden Künste in München. Selbst seine letzten Werke tragen noch immer unverkennbar die Kennzeichen ächten Pilotyanerthums, so dass sie als Marksteine jener künstlerisch grossen Zeit gelten können.

Alexander Liezen-Mayer wurde 1839, 24. Januar in Raab geboren. Seine Familienangehörigen erzählen noch viel von der Lebhaftigkeit des frischen Knaben, der nichts mehr liebte, als Soldatenspiele. Die ganz Ungarn im Grunde aufwühlende Revolutionszeit des Jahres 1848 hatte auch auf seine Kindheit grossen Einfluss. Da alle Schulen aufgehoben waren, entschlüpfte er gern und oft dem Elternhause und achtete kaum so mancher Bestrafung seines Vaters, wenn es galt, mit seinen Kameraden auf den Basteien Raabs förmliche Schlachten zu liefern. Als im Jahre 1849 Husaren in dem elterlichen Meierhof einquartirt waren, wäre er fast durch einen Karabinerschuss um das Leben gekommen, weil er sich angelegentlich mit ihren Pferden und Waffen beschäftigte. Merkwürdigerweise zeigte er dabei bis zu seinem elften Jahre keinerlei Vorliebe für das Zeichnen. Die hochgehenden Wogen der Revolution ebbten wieder, die Schulen waren wieder eröffnet und nun wurde der junge Alexander der Realschule Raabs anvertraut. Sein damaliger Professor Mendel lebt heute noch hochbetagt und blickt mit Stolz auf seinen einstigen Schüler. Der Besuch der Zeichnenschule war obligat; unter seinem Lehrer Frühmann zeichnete er darin vier Pferde so einzig schön, dass sie sofort verriethen, man habe es hier mit einem wahren Talente zu thun, denn es war nicht die Zeichnung allein, sondern auch schon die früh entwickelte künstlerische Erfindungsgabe, die bei den Freunden der Familie grösstes Aufsehen erregte. Das eine der Pferde stand ruhig, das andere zittert vor Feuer, ein drittes scheut vor dem Wasser, das vierte ist von Wölfen verfolgt. Diese ersten Zeichen eines hohen Talents (nun im Besitz des Professors Kövesligethy) waren für sein ganzes Leben und seine Laufbahn entscheidend. Es ist als Glück zu betrachten, dass der Vater, der immer träumte, sein Sohn müsse etwas Besonderes werden, nun selbst beschloss, ihn zum Maler ausbilden zu lassen. Doch war das leichter gedacht als gethan, denn in Raab wäre es jener Zeit schwer gewesen, einen Künstler zu finden. Vorläufig musste daher ein Zimmer- und Schildermaler genügen, der den eifrigen jungen Alexander wenigstens den Pinsel führen und Farben mischen lehrte. Nach einigen Wochen ging das schon ganz gut, der Dekorationsmaler wird abgedankt und der Vater übernimmt nun selbst so lange die Leitung des weiteren Studiums, bis sich mit der Zeit eine Gelegenheit bietet, ihn in ein besseres Fahrwasser zu bringen. Er malte, kopirte und versuchte nun das Verschiedenste, biblische Darstellungen, Thierstücke, Landschaften etc., selbst eine hl. Magdalena so staunend gut, dass nun sein Talent ausser allem Zweifel war. Trotz alledem stand es bei dem jungen Manne noch immer nicht ganz fest, ob er den künstlerischen Beruf ergreifen solle. Gerade zur rechten Zeit kam damals der Schwestersohn seiner Mutter, der kgl. Rath Edl zum Besuch, welcher bis zum heutigen Tage von



A. von Liezen-Mayer. Studie

der ganzen Familie als ein Mann verehrt wird, der dem Namen Edl auch in seinem Leben Ehre gemacht. Dieser erkannte sofort die aussergewöhnliche Begabung seines jungen Verwandten, er besonders regte ihn an, Künstler zu werden, dann liess er dem guten Rath auch die That auf dem Fusse folgen. Er schickte ihn auf seine Kosten auf die Akademie nach Wien, in der sicheren Hoffnung, dass er ihm Ehre bringen werde. Er hat sich nicht getäuscht, der Künstler aber hat ihm sein ganzes Leben hindurch die liebevollste Dankbarkeit bewahrt.

So beginnt denn die eigentlich künstlerische Laufbahn Liezen-Mayer's im Jahre 1855. Die Wiener Akademie hatte jener Zeit nicht unbedeutende Lehrkräfte, wenn auch sie, so wenig wie alle übrigen, frei von dem allzu «Akademischen» war. Immerhin gab sie vorzüglich in Zeichnung eine vortreffliche Grundlage.

Liezen-Mayer's erste Lehrer waren C. Meier und Blaas, der Vater des bekannten Professors Blaas. Viel Anregung schöpfte er ausserdem aus der Belehrung Johann Nepomuk Geiger's, der ausgezeichnete Bilder aus der ungarischen Geschichte lithographirte, der ausserdem als liebenswürdiger Mensch von ächt künstlerischer Denkweise geschildert wird. Hauptsächlich trieb der junge Maler unter dessen Leitung Kostümstudien, die jener sehr gut und malerisch zu stellen wusste. — Gewiss hatten diese ersten Studien auch ihren Einfluss auf seine spätere Richtung.

Allzulange hielt es den jungen Künstler nicht in Wien. Der Nimbus, den die Zeit König Ludwig I. über München gebreitet hatte, war noch nicht erloschen, es zog ihn mächtig nach der Kunststadt am Isarstrand und nach deren durch die ganze Welt berühmten Künstlerleben und Treiben.

Die Kunstzustände, welche Ende der fünfziger Jahre in München herrschten, können kaum anders als zerfahren bezeichnet werden. Auf der einen Seite massloses Ueberheben des sogenannten kompositionellen Schaffens mit allen seinen Anhängseln, in der jüngeren Generation dagegen der Drang nach Neuem, nach nicht Dagewesenem. Man fühlte unbewusst heraus, dass die seitherigen Bestrebungen dem Veralten entgegengingen, ohne den Weg zu bislang unbetretenen Bahnen entdecken zu können.

Für das Lebensbild eines Künstlers ist es keineswegs unwichtig, zu sehen, aus welchen Zeitströmungen und welchen Anschauungen er herausgewachsen ist. Auch unser Liezen-Mayer konnte nicht unberührt davon bleiben, auch er trat bald in frischfreudigen Kampf gegen das Hergebrachte — das Konventionelle, wie man damals Alles nannte, was an die vergangene Kunstepoche erinnerte.

Auch ihm blieb es, so wenig wie den Meisten, die später zu ehrenvollen Erfolgen kamen, erspart, erst seinen Weg suchen zu müssen, oder aber durch anfänglichen Misserfolg zur Klarheit zu kommen, wohin er sich wenden solle.

Zuerst trat er bei Hiltensperger ein, der dem Antikensaal vorstand. Strenge und schöne Zeichnung war hier Bedingung, wenn auch die Art derselben nach unseren modernsten Begriffen etwas alterthümlich war und wenigstens das Hauptgewicht nicht ganz auf malerische Auffassung, wie wir dies jetzt gewohnt sind, gerichtet war. Von da ging er dann in die Schule des Professors Anschütz. Es war eine Malschule, zu leugnen ist aber einmal nicht, dass sie unter der unsäglichen Verwirrung der damaligen Begriffe litt. Um nur ein Beispiel anzuführen, wurden manchmal Tage und Wochen lang Eier gemalt, um die Behandlung des Runden zu erlernen. Die ganze Art der



A. von Liezen-Mayer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Maria Theresia säugt das Kind einer armen Frau



A. von Liezen-Mayer pinx.

Faust und Margarethe



A. von Liezen-Mayer. Skizze

von früher überkommenen Farbengebung konnte überhaupt jungen, strebsamen Talenten nicht mehr genügen, man kam nicht recht aus dem Recept heraus und bei dem besten Willen von allen Seiten war doch selten ein gutes Ergebniss zu bemerken. Merkwürdigerweise hat ein grosser Theil der späteren Pilotyaner zuerst die Anschützschule durchlaufen und wurden sie nur durch die augenscheinliche Resultatlosigkeit angetrieben, ihr Heil in der Pilotyschule zu suchen.

Wenn man Piloty als unübertrefflichen Lehrer schildert, möge daneben sein Scharfblick nicht vergessen sein, mit welchem er Talente zu entdecken und für seine Richtung zu begeistern wusste.

Auch unser Liezen-Mayer betrachtete es mit Recht als Glück, als er 1862 in diese Meisterschule aufgenommen wurde. Er verdankte dies nicht den sonst gewöhnlichen Talentproben — nein, Piloty bewies auch diesmal wieder, wie er einen weit höheren Begriff von der künstlerischen Begabung des Einzelnen habe. wie er das, was im alltäglichen Gebrauche Talent genannt wird, nicht als genügend schätzte. Er verlangte als Erstes und Höchstes das Geistige, die Fähigkeit, selbst zu erschaffen und ein Kunstwerk als solches zu erdenken.

Unser jugendlicher Künstler bewies seine geistige Selbständigkeit auf das Glänzendste. Er malte sofort eine Skizze der beiden ungarischen Königinnen Maria und Elisabeth am Grabe Ludwig des Grossen, die den vollsten Beifall Piloty's fand. Sein Eintritt in die Pilotyschule war damit errungen, die ausgezeichnete Skizze aber fand ihren Platz im Pester Nationalmuseum.

Das eigenartige jugendfrische Treiben und Schaffen, welches sich zu jener Zeit in der rasch anwachsenden Pilotyschule entwickelte, gehört zu den allererfreulichsten Erinnerungen aus dem Münchner Kunstleben. In den für Atelierzwecke nicht gerade sonderlich geeigneten schmucklosen Räumen der Alten Akademie, die in dem einstigen, aus dem XVI. Jahrhundert stammenden, an die Michaelskirche angebauten Jesuitenkloster untergebracht war, fand sich nach und nach eine ganze Schaar jüngerer Künstler zusammen, die Alle gleich begeistert, gleich thatfrisch kein höheres Bestreben kannten, als dem verehrten Meister und seiner Richtung Ehre zu machen. Ohne Ausnahme sind sie Alle zu bedeutendem Namen, nicht Wenige von ihnen aber zu hohem Ruhme aufgestiegen.

Unter die frühesten Schüler gehörten Lenbach, die Genremaler Schütz und Baumgartner; bald darauf traten unser Liezen-Mayer und Alexander Wagner ein. Später folgten dann Makart, Raupp, Gaebler, Ludwig, beide Lossow, Defregger und Haeberlin, Schraudolph d. J., Gysis, Mathias Schmid, Rudolf Seitz, Wopfner u. A. m. Wahrlich eine stattliche Reihe klangvollster Namen, die zusammen ein Stück Kunstgeschichte Münchens repräsentiren.

Gemeinsamer Eifer beseelte sie Alle. Als besonders wichtig für den Entwicklungsgang unseres Künstlers sei jedoch des geradezu ideal zu nennenden Freundschaftsbundes gedacht, der ihn mit dem gleich zur Höhe strebenden und ebenfalls der ungarischen Nationalität angehörenden Alexander Wagner verband und bis zum Lebensende des Einen in nie getrübten Einklang fortbestand. In den ersten Jahren des Aufenthaltes in München lernten sie sich kennen. Dieselben Interessen, die nämliche Begeisterung für das Schöne, die gleiche Hochachtung der ächten wahren Kunst führte sie schnell zusammen und bald waren sie unzertrennliche Freunde; war doch ihr Bund auf tiefsten geistigen Grund gebaut, betraten doch Beide mit schnellen Schritten die Bahn zu Ruhm und Ehre. Scherzweise wurden

sie Castor und Pollux genannt; wie sehr sie sich als Brüder fühlten, mag beweisen, dass sie vierzehn Jahre lang ein gemeinsames Zimmer bewohnten, der schönste Beweis aber ist, dass heute Professor Alexander Wagner den Dahingeschiedenen nicht nur wie einen Freund, nein als geliebten Bruder betrauert.

Nun ging es an die Vorstudien der grossen Bilder, deren Entwürfe ihn schon beseelten. Die Einwirkung Piloty's muss an dieser Stelle als vorzüglich massgebend erwähnt werden, denn ihm war alles Unwahre, alles aus dem Kopf Gemalte in tiefster Seele verhasst. Stets betonte er die gesunde Naturanschauung. Nicht der figürliche Theil der Bilder allein, auch der Boden, auf dem sich jene Gestalten bewegten, oder der Raum, in dem sie sich befanden, musste in Wahrheit aus der Natur studirt sein. Das Gleiche gilt von den Kostümen und allem Beiwerk, das früher in grosser Genügsamkeit mehr angedeutet, als gemalt wurde.

Unser Liezen-Mayer in seinem, dem grossen Historienbild zugewandten Sinne, mag vielleicht dem Meister in seiner Richtung am Nächsten gestanden haben. Mit grosser Hingabe betrieb er Geschichtsstudien, vornehmlich aber war es die Geschichte seines Vaterlandes Ungarn, welche er durch und durch kannte. Er suchte und fand in dieser die Mehrzahl der Vorwürfe für seine Gemälde.

Ausgerüstet mit solchen Kenntnissen, im Besitz eines schon bedeutenden malerischen Könnens, konnte er nun daran denken, das erste grössere für die Oeffentlichkeit bestimmte Gemälde zu unternehmen.

Die Skizze zu dem Bilde der beiden ungarischen Königinnen hatte mittlerweile auch vielen Beifall in den Kreisen seiner Mitschüler und Freunde gefunden, der jedenfalls zu erfolgreichem Vorgehen ermuthigte. Vom ersten Augenblick an hat sich Liezen-Mayer keine alltäglichen Stoffe gewählt und zugleich blieb er von Anfang an der eigentlich genremässigen Auffassung ferne.

In der Wahl des Stoffes für sein erstes grösseres Gemälde zeigte sich sogleich der Blick für grosse Komposition, wie er auch damit gleichzeitig seinen Patriotismus bewies. Ganz neu aber war er in Bezug auf den malerischen Aufbau des Bildes, der auf ganz anderen Grundanschauungen fusste, als man sie früher bei dem Geschichtsbild gewohnt war.

Liezen-Mayer's Gemälde hat den erschütternden Augenblick ergriffen, in welchem die unglücklichen Königinnen, während unten in der Kirche das Gepränge der Krönungsfeier statt hat, am Grabe Ludwig des Grossen unter heissen Thränen hinsinken, unfähig, ihre Gefühle zu verbergen. Der Erzählung nach soll der Anblick ihres schweren Leidens die Mehrzahl der Magnaten so sehr bewegt haben, dass sie dem Anjou abtrünnig wurden, denn nur kurze Zeit stand dieser in Ansehen, bald wurde er von den Anhängern der Königin überfallen und getödtet. Marias Gemahl Sigismund aber bestieg später den Thron Ungarns.

In gewissem Sinne war dieses Bild vorzeichnend für die ganze spätere Laufbahn Liezen-Mayer's, denn es sind zwei Dinge, welche ihn auf die Dauer beschäftigten und geistig fesselten. Das erste: die ruhmreiche und malerischen Stoff in Fülle bietende Geschichte seines Vaterlandes, in vielen Gemälden seiner Hand verwerthet und gerade von diesem auch auf das Höchste anerkannt, — das zweite: die Darstellung schöner und edler Frauengestalten, wie er sie in Freud und Leid, in Ruhe oder Leidenschaft sein ganzes Leben lang malte.

Dies gilt fast ebenso sehr von dem Geistigen des Werkes, wie von der stofflichen Behandlung desselben. Wenn es auch damals bei seiner Vorführung an die Oeffentlichkeit noch nicht den unbestrittenen Erfolg seiner späteren zu erreichen vermochte, da es begreiflicher Weise von den Anhängern älterer Richtungen mit ziemlich befangenem Blick betrachtet wurde, erregte es bei den wahren Kennern doch unbedingtes Aufsehen. Da war endlich einmal rein malerische Auffassung im Gegensatz zu der vorangegangenen Kompositionsweise, dann aber eine bislang ungewohnte Sicherheit im Vortrag und in der Vertheilung von Licht und Schatten, die um so erfreuender wirkte, als sie durch das gründlichste



A. von Liezen-Mayer. Skizze: Romeo und Julie

Studium der Natur erworben war. Unter den jüngeren Pilotyanern war jenerzeit der Ausdruck «frappant» ein vielgebrauchtes Schlagwort. In dem Bilde der beiden Königinnen lassen die Beleuchtungseffekte an Frappanz gewiss nichts zu wünschen übrig. Die tief liegende Kirche ist von hellem Sonnenlicht durchfluthet, das durch die Spitzbogenfenster hereinbricht, während die beiden schönen Frauen im Vorgrund in düsterem Halbton gehalten sind.

In Ungarn fand das Gemälde die freudigste Aufnahme und schon mit diesem Erstlingswerk hat sich Liezen-Mayer die bis zu seinem Lebensende nicht mehr erlöschende Aufmerksamkeit und Ver-



A. von Liezen-Mayer pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Barmherzigkeit



L. M. Marold pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Krankenbesuch

Mit Genehmigung der Herren Braun & Schneider in München



A. von Liezen-Mayer. Entwurf zum Bühnenvorhang im Theater am Gärtnerplatz zu München

ehrung seines Heimathlandes errungen. Jedenfalls galt er hier wie dort schon damals als grosse aufstrebende Kraft, deren weiterer Entwickelung man mit allen Hoffnungen entgegensehen durfte.

Liezen-Mayer hat sich sein ganzes Leben lang mit Portraitmalerei beschäftigt. Es ist zu bedauern, dass viele seiner Leistungen in diesem Fache wenig bekannt wurden, da sie vielfach in den Händen der Besteller blieben und nie zur Ausstellung kamen. In seiner frühesten Zeit malte er das Bildniss seiner Mutter vortrefflich und so sprechend ähnlich, dass die Mitglieder seiner Familie nicht Lobs genug von diesem gelungenen Bilde erzählen können. Unter seinen hervorragenden Portraits ist jedenfalls das seines Freundes Alexander Wagner zu rechnen. In die gleiche Zeit fällt eine als «Demaskirt» bezeichnete Studie.

In Ungarn allerdings ist eines der Liezen-Mayer'schen Portraits berühmt und viel besprochen worden. Es ist dies dasjenige des Cardinalprimas von Ungarn, Simor, den er damals noch als Bischof von Raab malte. Es wird als ausgezeichnet in Auffassung und als glänzend in Bezug auf Malerei geschildert.

Dieser geistreiche, kunstsinnige Kirchenfürst hatte den jungen Künstler, als er noch in Raab wohnte, kennen gelernt und ihn liebgewonnen. Sein Interesse an ihm war kein nur äusserliches, denn

er suchte ihn zu heben und zu fördern, indem er in rascher Folge drei Gemälde bei ihm bestellte, die auch zu seiner vollsten Befriedigung ausfielen. Seine Zuneigung für den Künstler erlosch auch später nicht, denn als Liezen-Mayer schon längst anerkannt und berühmt war, lud er ihn alljährlich in seine Residenz Gran, um ihn und später auch seine Gattin, als liebe Gäste zu empfangen. Das Primatial-Palais wird als Wunderwerk von Geschmack geschildert. Den Haupt- und Konversationssaal desselben zieren nur die Bilder des Kaisers und das oben erwähnte Portrait des Fürstbischofs. Ein Lebensbild unsres Künstlers wäre unvollständig, wollte man nicht in wahrer Hochachtung dieses erleuchteten Kirchenfürsten gedenken, andererseits dürfen wir nicht vergessen, dass auch dieser sein ganzes Leben lang die innigste Dankbarkeit und die wahrste Verehrung für ihn hegte.

Im Jahre 1867 entstanden zwei grosse Gemälde in rascher Aufeinanderfolge.

Schon früher hatte Liezen-Mayer die Freude, unter mehreren Konkurrenten den Preis für eine Skizze: Die «Heiligsprechung der hl. Elisabeth», zu erhalten. Dem Geldwerth nach war er den damaligen Verhältnissen entsprechend, er betrug nicht mehr als zweihundert Gulden, wohl aber wirkte die Anerkennung, die ihm geworden, in hohem Grade ermunternd, um so mehr, da ihm die Münchner Akademie den Auftrag ertheilte, die Skizze in Oel auszuführen. Der Gegenstand musste ihn reizen, da Elisabeth, eine ungarische Königstochter, in diesem Lande gerade so gut als Nationalheilige gefeiert wird, wie in Thüringen, dessen Landgräfin sie wurde, ganz davon zu geschweigen, dass auch andere Orte, wie z. B. Andechs in Oberbayern, sich um die Ehre, ihr Aufenthaltsort gewesen zu sein, streiten. Sie gehört gewiss zu den anmuthigsten, poetischsten Gestalten des Mittelalters und verdient daher mit vollem Rechte den ihr zu Theil gewordenen Cultus. Mit gleicher Berechtigung ist die mildthätige Heilige schon unzählige Mal im Bilde verherrlicht worden, selten jedoch reizvoller und würdiger als in den Darstellungen unseres Künstlers, der sie in mehreren Gemälden verwerthete, unter welchen die «Heiligsprechung» wohl am Meisten im Sinne eines Historienbildes gedacht ist. Das Gemälde ist nun im Besitze von W. Maxwels Blews in Birmingham.

Den grossartigsten, ja geradezu durchschlagenden Erfolg hatte er jedoch mit dem herrlichen Bilde: «Maria Theresia legt im Garten von Schönbrunn das Kind einer Bettlerin an die eigene Brust.» Als es jenerzeit im Münchener Kunstverein zur Ausstellung kam, fand es sofort begeisterte Verehrer und war stets von einer Schaar von Bewunderern umstanden. Mit diesem Bilde, welches wir als Vollbild diesem Hefte beigeben, war der Ruhm Liezen-Mayer's gemacht, denn es erregte überall, wohin es kam, Aufsehen. Er hat sich auch hier wieder als Patriot gezeigt, indem er die in Ungarn wie in Oesterreich gleich hochverehrte Herrscherin in einem Momente darstellte, der sie unserem Herzen nahebringt und uns unwillkürlich an all' das erinnert, was die Geschichte von dem guten Gemüth derselben überliefert hat. Trotz dieses Appells an das menschliche Fühlen, ist doch in dem Ganzen die Hoheit und Schönheit derart gewahrt, dass man auch hierin eine über das Genremässige weit hinausgehende Auffassung anerkennen muss. Er strebte eine gewisse Pracht des Eindruckes und eine Grossartigkeit an, die das Werk viel eher zu einem Geschichtsbild stempelt.

War schon der Vorwurf des Gemäldes packend, so verdiente es auch in anderer Hinsicht vollständig die Beachtung, welche ihm in reichem Masse zu Theil wurde. Ein wahres Schönheits-

gefühl geht durch das Ganze. Unähnlich dem, was man in unserer modernsten Zeit für nothwendig hält, ist selbst die Figur der im Schatten lehnenden Bettlerin immer noch fein und edel, die Figur der Herrscherin ist von entschiedenster Hoheit. Die malerischen Gegensätze aber sind gerade so «frappant» gegeben, als diejenigen zwischen den einzelnen Figuren. Meisterhaft ist die Vertheilung von Hell und Dunkel und ebenso die kräftige und doch feine Farbengebung. Nicht wenig trug zu dem berechtigten Aufsehen, welches das Bild erregte, bei, dass die Stoffe in ganz brillanter Art behandelt waren. Maria Theresia trägt eine Robe von Silberbrokat mit blauer Seide, das gepuderte Haar wird durch glänzende Perlenschnüre zusammengehalten, die in der Mitte ein Medaillon in blitzenden Diamanten tragen. Prächtige, reiche Spitzen umhüllen den halbentblössten Arm, farbige Bänder fallen über die unten mit schweren Stickereien versehene Robe — und all das war mit spielender Leichtigkeit gemalt, ganz im Geiste ächten Pilotyanerthums, glänzend in Technik, wahr und mit entschiedener Virtuosität dargestellt. Auch der landschaftliche Theil, Büsche und Astwerk vor einer tonig mattblauen Luft, stimmte in Werth und Farbe vortrefflich zum Ganzen.



A. von Liezen-Mayer. Skizze: Faust

Das Bild der grossen Kaiserin im Garten von Schönbrunn war zum Meisterstück Liezen-Mayer's geworden, mit ihm wurde er ein in allen Landen anerkannter Meister der Kunst.

Die Ausstellung desselben hat jedoch damals wesentlich mit zu dem Siege der Pilotyrichtung und zu dem erhöhten Glanz jener Schule beigetragen. Die Erfolge der Jünger strahlten auf den Meister zurück.

Wenn auch längst selbständig, blieb er doch noch eine Zeit lang in der Akademie, in welcher er mit Alexander Wagner ein gemeinsames Atelier innehatte. Er vollendete dort auch zwei seiner besten und originellsten Schöpfungen.

Die erste derselben war der allen Münchnern und den Besuchern Münchens wohlbekannte Vorhang des Theaters am Gärtnerplatz, von welchem eine kleine Nachbildung dieser Nummer beigegeben ist.

Die Aufgabe, Neues in einem so eng begrenzten Felde zu bringen, ohne in das Konventionelle zu gerathen, war wahrlich keine allzugeringe. Liezen-Mayer war sich dessen wohl bewusst, indem er sich offenbar bestrebte, dem Riesengemälde in gewisser Art den Eindruck eines in höherem Sinne zusammengefassten Bildes zu geben. Schwungvolle Komposition musste von vornherein Bedingung sein. Bei der fast quadratischen Fläche des Vorhanges bot sich hier die kreisförmige Anordnung,

die in so vielen älteren Gemälden, insbesondere der Rafaelzeit, verwendet wurde, wie von selbst. Wir sind nun einmal noch lange nicht so weit, für einigermassen allegorische Darstellungen der Gestalten des griechischen Parnasses entbehren zu können. Auch hier schweben in lichten Wolken die Musen der Schauspielkunst, der Musik, des Tanzes gleichsam in fröhlichem Reigen, während der Ernst des Dramas in einer hochedlen schwarzen Figur mit Maske und Dolch in den Händen versinnbildlicht ist. In toller, lustiger Beweglichkeit schwingt gerade vor ihr der Schalk, in dem das Lustspiel und die Posse verkörpert erscheint, sein närrisches Scepter, im unteren Theile des Vorhanges aber spielen reizende Amoretten mit einer Geige, der sie klimpernde Töne zu entlocken suchen.

Als er zum ersten Mal in Gebrauch genommen wurde, war denn auch der Beifall ein freiwilliger und rauschender. Der Name des Künstlers, der ihn geschaffen, war in Aller Munde. Wie alles Gediegene, hat er im Laufe der Jahre nichts an fesselnder Kraft verloren, man erfreut sich stets auf's Neue seiner Schönheit, wenn man ihn wieder erblickt.

Getragen von Ehre und Ruhm, war Liezen-Mayer in eine Periode freudigsten, erfolgreichsten Arbeitens eingetreten. Er vollendete vor dem Verlassen der Pilotyschule noch ein weiteres Werk, das mächtig zur weiteren Ausbreitung seines Namens beitrug. Eine Heimkehr von der Jagd war es, die er im Vereine mit seinem Freunde Alexander Wagner 1864 durchführte. Der russische Maler Swertschkoff hatte den Künstlern den Auftrag der in Petersburg lebenden Baronin Stieglitz übermittelt, ein grosses dekoratives Wandgemälde herzustellen, welches gleichzeitig mit einem Bilde des damals ebenfalls in frischem Aufblühen begriffenen Makart ihren Speisesaal schmücken sollte.

Wie sehr die beiden, sich geistig so nahe stehenden Freunde in Anschauungen und Auffassung, Kolorit und Technik übereinstimmten, mag beweisen, dass sie die grosse Leinwand einfach durch einen Strich theilten und Jeder seine Hälfte fertig machte, ohne dass das Ganze im Mindesten an Einheitlichkeit verloren hätte. Die Ausstellung der Bilder erfolgte in einem Parterresaal der Alten Akademie. Wer sich erinnert, welches Aufsehen sie zu jener Zeit vorzüglich in den Kreisen der Kenner und Künstler hervorriefen, wird sich auch zurückrufen, dass jene Ausstellung eigentlich den unbestreitbaren Sieg der Pilotyrichtung bedeutete und damit war gleichzeitig die Bahn zu neuem Vorschreiten für die gesammte Münchener Kunst eröffnet. Wir möchten sie als einen der glänzendsten Momente in dem damaligen Kampf des Neuen mit dem Alten bezeichnen. — Der Gegensatz des in hellen sonnigen Farben gehaltenen Jagdbildes zu dem in satten Tönen gemalten Makart's, das schon ganz dessen wunderbares koloristisches Talent verrieth, war eigenartig überraschend. Alle Welt interessirte sich auf das Lebhafteste für die jugendlichen Künstler, die schon so fertige, bedeutende Leistungen darboten, einstimmig wurden die grössten Erwartungen für deren künftige künstlerische Laufbahn ausgesprochen.

1867 verliess unser Künstler die Pilotyschule, jedoch nur der Form, nicht dem inneren Wesen nach, denn wie er ihr schon lange als fertiger Meister angehört hatte, blieb er ihren Grundsätzen auch später treu. Zeitlebens aber hing er in wahrer Verehrung und Dankbarkeit an seinem grossen Meister und bewahrte ihm die tiefste Anhänglichkeit. Andere Richtungen kamen und versanken, er aber hielt stets die Fahne der einmal gewonnenen Ueberzeugung hoch. Nichts konnte ihn erschüttern,

die gediegenen Anschauungen, welche sich immer mehr festigten, einer momentanen Strömung zu opfern. Diese Ueberzeugungstreue liegt verschönend über seinem Lebensbild und zwingt uns nach der nun abgeschlossenen Laufbahn zu wahrster Hochachtung.

Hatte sich Alexander Liezen-Mayer in den erwähnten Werken glänzend als Maler bewährt, so warf er sich nun im Besitz des vollsten Könnens auf das Feld der Illustration, für die er als eminenter Zeichner geradezu geschaffen schien. Getreu seinem ganzen Wesen, wählte er vorzugsweise Stoffe, in denen sein Sinn für das Grosse und für die edle Erscheinung zur Geltung gelangen konnte. Eine ganze Reihe von in Holzschnitt vervielfältigten Zeichnungen zu Schiller und Goethe entstand, denen erst später seine grösseren Illustrationswerke folgten. Wir werden bei Besprechung dieser Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen, können jedoch auf die mehrfach in unserem Text eingesprengten Illustrationen und Illustrationsentwürfe verweisen, welche von der flotten und doch wieder streng geschulten Art seiner Zeichnung beredtes Zeugniss ablegen.



A. von Liezen-Mayer. Skizze: Romeo und Julie

Das Jahr 1870 brachte unserem Künstler insofern eine grosse Veränderung, als ihm durch den Obersthofmeister Prinzen von Hohenlohe der ehrenvolle Auftrag übermittelt wurde, das Portrait des Kaisers von Oesterreich zu malen. Er führte diesen in so bedeutender Art aus, dass aus den Kreisen des Hofs und des Adels jenes Landes eine grosse Anzahl weiterer Aufträge einliefen. Wie schon erwähnt, war Liezen-Mayer's Begabung für das Portraitfach hoch anerkennenswerth und, da eine Bestellung der anderen folgte, sah er sich zwei Jahre lang, ausschliesslich mit Bildnissmalerei beschäftigt, in Wien zurückgehalten. Erst 1872 konnte er nach München zurückkehren. Grosse Entwürfe waren in seiner Seele lebendig, er ging neuem Schaffen, frischer Thätigkeit entgegen — er war in die glücklichste Periode seines künstlerischen Wirkens eingetreten.

Aber auch ein anderes, nicht mehr verlöschendes Glück sollte ihm ungeahnt erblühen.

Er lernte eine durch Geist und Schönheit gleich ausgezeichnete junge Amerikanerin kennen, deren liebenswürdiges Wesen ihn fesselte und bezauberte. In den Kreisen, in welchen sie verkehrte,

war sie allgemein als «Feenweibchen» (fairy like lady) bekannt und verdiente wahrlich eine, sie in ihrer reizenden Anmuth treffend charakterisirende Bezeichnung. Dass sie einen so begabten und berühmten Mann, dessen Herzensgüte aus seinen Augen leuchtete, lieben lernte, sobald sie ihn einmal in seinen trefflichen Eigenschaften erkannt hatte, scheint nur natürlich, unser Künstler aber war hochbegeistert von den Vorzügen eines so feengleichen Wesens. Liebe fand Gegenliebe und hochbeglückt führte er seine Braut, die seinetwegen zur katholischen Religion übergetreten war, zum Traualtar. Sie schuf ihm ein herrliches Heim, das durch Geist und die Pflege der Kunst verschönt, sonnig auf sein ganzes übriges Leben einwirkte.

Dass es einem Künstler von dem Rufe Liezen-Mayer's an einem Kreise von Verehrern und Bewunderern nicht fehlen konnte, ist wohl selbstverständlich. Bald schaarten sich auch zahlreiche Schüler und vornehmlich Schülerinnen um ihn, die alle begeistert zu ihm aufblickten. So wurde er Haupt und Seele einer kleinen, jedoch sehr gewählten und geistig anregenden Malerakademie, die selbst Persönlichkeiten aus den höchsten Kreisen unter ihre Mitglieder zählte. Allen voran an Begeisterung für das Schöne und Wahre, ein Künstler durch und durch, in der That und im Denken, ging der Meister.

Welch ausgezeichneter Lehrer er war, kann am Besten durch das liebevolle Angedenken erwiesen werden, welches ihm Alle, die je das Glück seiner Belehrung genossen, im Herzen erhalten. Er wollte nur und einzig das Gute, aber es that ihm selbst wehe, zu tadeln oder gar das Talent abzusprechen. Freudig förderte er, wo er nur konnte, halb aus Begeisterung für die Kunst, zur anderen Hälfte aus gutem Herzen. Es beglückte ihn, zum Glück seiner Schüler beizutragen, ihre Erfolge galten ihm wie seine eigenen. Nichts lag seinem edlen Charakter so ferne, als Neid und Missgunst, sogar eine ihm angeborene Neigung zum Sarkasmus wusste er stets zu unterdrücken, da er nur vorwärts bringen, nie aber verletzen oder niederdrücken wollte.

Eine so produktive Künstlernatur konnte aus dem erweiterten Wirkungskreise nur erneute Anregung schöpfen. In der That macht sich in jenen Jahren ein grosser Aufschwung seines ganzen Schaffens geltend. Bewunderungswerthe Thatfrische und Schaffensfreude beseelte ihn.

Anfang der siebenziger Jahre entstand wieder ein bedeutendes Gemälde, das wir in seiner Wirkung und Komposition, sowie in dem aussergewöhnlichen Anklang, welchen es gefunden, direkt neben seiner Maria Theresia im Garten von Schönbrunn stellen möchten. Es war dies: «Elisabeth von England das Todesurtheil der Maria Stuart unterschreibend.»

Mit grossem Takt ist hier der Augenblick des Zögerns vor der endgiltigen Unterschrift des verhängnissvollen Schriftstückes gewählt. Die Königin greift gerade nach der Feder, in ihrem Antlitz ist der Kampf der Aufregung und die schliesslich gewonnene Festigkeit des Entschlusses deutlich zu lesen. So recht ein Thema nach dem innersten Sinne unseres Künstlers — die stolze, geschichtlich grosse Königin, die doch von den Dämonen kleinlicher Eitelkeit besessen, nun im Gefühl verletzten Stolzes zur That schreitet, eine Frauengestalt, die seiner Auffassungsgrösse den besten Vorwurf bietet. Gewiss erscheint es, dass auch dieses Gemälde, ebensogut wie zahlreiche Darstellungen Elisabeths, nicht unbeeinflusst durch Schiller's dichterische Schilderung des Charakters jener Königin, die mit wirklicher Grösse doch noch immer die Schwächen des Weibes verbindet, geblieben ist. Was aber die malerische

Gestaltung, die Komposition und die Durchführung betrifft, haben wir es auch hier wieder mit dem Werke eines hochtalentirten Vertreters der Pilotyrichtung zu thun, jedoch nur insoferne der als zur Selbstständigkeit durchgedrungene Künstler seine Abstammung aus jener epochemachenden Schule nicht verleugnen mag. Das Gemälde ist in den Besitz der Kölner Nationalgalerie übergegangen. Zu den schönsten Darstellungen, welche Liezen Mayer überhaupt geschaffen, gehört unbedingt seine «Heilige Elisabeth, die Nackten bekleidend»; hatte er schon im Beginne seiner Laufbahn durch eine «Heiligsprechung der Elisabeth» ermuthigenden Erfolg, so hielt er auch durch sein späteres Leben das anmuthige Bild der schönen ungarischen Königstochter fest, um es in mehreren Werken zu verwenden. Unsere beigegebene Illustration und die Reproduktion einiger Entwürfe zeigen, wie sehr er sich mit einem so dankbaren Vorwurf beschäftigte. Letztere bieten besonderes Interesse, da aus ihnen zu ersehen ist, wie er in verschiedenen Stellungen die für den Moment am Besten geeignete Bewegung seiner Figuren zu finden suchte.

Das Bild, in welchem die Landgräfin ihren Mantel von der Schulter nimmt, um die Hungernden und Frierenden zu schützen, hat er einigemal behandelt. In der einen Darstellung geht die einfach zu Herzen sprechende Handlung in einem stallartigen Raum vor sich, über welchen hinaus man die beschneite Wartburg erblickt. Wir möchten der in unserer Illustration wiedergegebenen Variante den Vorzug geben, da hier die reizvolle Figur, da sie sich von der hellen in tiefem Schnee liegenden Landschaft abhebt, um so klarer in Erscheinung tritt. Wie schon öfter erwähnt, war unseres Künstlers Ideal die edle und schöne Frau. Wie hätte er ein holderes, liebreizenderes Wesen erfinden können, als die von dem goldnen Schimmer der Sage umwobene Heilige, wie einen schöneren Moment als den, da sie gerade im Begriff ist, Werke der Mildthätigkeit zu thun. Der Ausdruck dieses feinen Gesichtes ist geradezu ergreifend. Nicht minder rührend erscheint das zu ihren Füssen in Noth und Entbehrung zusammengesunkene Weib, welches dankerfüllt zu dem gütigen Antlitz der Fürstin emporblickt. Das Edle, Himmlische, das der Künstler in deren Gestalt, deren Züge legen wollte, hat er überzeugend zum Ausdruck gebracht.

Der sich immer mehr und mehr ausbreitende Ruf Liezen-Mayer's brachte es mit sich, dass ihm Ehren und Auszeichnungen zu Theil wurden, unter welchen seine 1876 erfolgte Ernennung zum Ehrenmitglied der Akademie der bildenden Künste Münchens hervorgehoben sein mag.

Hatte er sich auch schon länger mit einzelnen Illustrationen beschäftigt, so fällt doch in das Ende der siebziger Jahre seine Hauptthätigkeit auf diesem Gebiete. In dem gesammten deutschen Illustrationswesen ist seit Mitte jenes Jahrzehnts ein grossartiger Aufschwung zu verzeichnen, der am Auffallendsten zu Tage tritt, wenn uns etwa jetzt ein früher erschienenes Werk in die Hand fällt und wir mit Kopfschütteln die primitive Art jener Holzschnitte betrachten müssen. Die Verleger waren endlich zu der Ueberzeugung gekommen, dass es in der hergebrachten Weise nicht mehr gehen könne, dass überhaupt ein neuer und ächt künstlerischer Geist umgestaltend wirken müsse, um mit dem Verflachten aufzuräumen.

Unser Liezen-Mayer ist unter die durchgreifendsten Reformatoren auf diesem Felde zu zählen. Er ergriff mit Freude eine Beschäftigung, die ihm, seiner ganzen Art nach, vorzugsweise zusagen

musste. Er war, wie schon erwähnt, ein Zeichner ersten Ranges, dass aber in der Illustration nicht nur die Zeichnung allein, sondern auch der Bildeindruck zu geben, dass sie überhaupt weit über das rein Illustrative zu heben sei, haben damals nur wenige Künstler richtig erfasst, ihm aber gebührt unter diesen das Verdienst, Werke voll Kraft und Mark geschaffen zu haben, die weit über das Vorhergegangene hervorragen. Einestheils musste es ihn reizen, die Werke der grossen Dichter in neuem und zeitgemässem Ausstattungsgewande zu bringen, andrerseits war dem, im Innersten zu tiefster Poesie neigenden Künstler Gelegenheit geboten, seine Gestaltungskraft walten zu lassen. Als weiterer Ansporn muss die Thatsache gelten, dass in jenen Jahren gar manche unserer Lieblingsschriftsteller — nennen wir unter ihnen Gustav Freitag — noch kaum einen, ihrem Geiste entsprechenden Illustrator gefunden hatten. Uebereinstimmend mit seiner ganzen Denkweise hat sich unser Künstler fast durchgängig Stoffe von gewisser Grossartigkeit gewählt, seltener solche, die mehr zum Anheimelnden oder Gemüthlichen neigen. Er war nun einmal der historisch strengen Auffassung ergeben und diese verleugnet sich wiederum in seinen Illustrationswerken nicht.



A. v. Liezen-Mayer. Skizze



A. von Liezen-Mayer. Skizze: Grethchen

Sein Hauptwerk unter diesen ist die illustrirte Ausgabe des Goethe'schen Faust, das ihn unablässig lange in Thätigkeit hielt und jedenfalls, da es die weiteste Verbreitung fand, am Mächtigsten zur Popularität seines Namens beigetragen hat. Freilich, frischer Wagemuth gehörte dazu, nur mit einiger Aussicht auf Sieg in einem Gebiete neu aufzutreten, das vorher schon von den



A. Fink pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Winterabend



Ed. Grützner del.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Carl Spitzweg im Atelier

bedeutendsten Meistern der Epoche gepflanzt worden, in welchem schon manch Eigenthümliches geleistet war. Ob aber der Faust eines Cornelius ganz der in das Volk eingedrungenen Gestalt desselben entsprechen konnte, mag in mancher Hinsicht zu bezweifeln sein, zum Wenigsten ist er nie eigentlich populär geworden. Kreling's Faustillustrationen dagegen hatten sich schon grösserer Verbreitung zu erfreuen.

Liezen-Mayer wollte Körnigeres bieten. Ebenso bedeutend wie in seinen Gemälden traten hier seine Vorzüge als Maler zu Tage und das Eine ist sicher: er redete gewiss eine dem Volke mehrzusagende Sprache, als seine Vorgänger. Seine Gestalten sind uns und unseren neueren Begriffen näher gerückt, wir können sie unter uns lebend denken und bei allem Ernst, bei wirklicher Grösse sind sie doch nicht dem Menschlichen so sehr entrückt, wie die ideal gehaltenen und halbklassischen Figuren, die man früher einem Faust, der doch urdeutsch sein soll, und einem deutschen Gretchen zu substituiren suchte. Es ist und bleibt merkwürdig, dass der erste und berufenste Illustrator des deutschen Goethe ein Ungar sein musste, der allerdings seine zweite Heimat in unsrem Lande gefunden hat.



A. von Liezen-Mayer. Entwurf

Ein Glück, dass ein junger aufstrebender Verlag, Theodor Ströfer in München, in richtigem Erkennen, dass Alles darangesetzt werden müsse, ein wahrhaft künstlerisches Werk zu bringen, nichts scheute, um es auch in würdigster Art erscheinen zu lassen. Das fertige Faustwerk konnte sich siegreich neben die gerade in jenen Jahren sehr in die Höhe strebenden Publikationen des Auslands und speciell Frankreichs stellen. Der gesunde Realismus war in diesem Felde überhaupt noch selten, vorzüglich in Süddeutschland, in München und Stuttgart, wo bis dahin die Illustration hauptsächlich im Stile der «Fliegenden Blätter» oder von «Ueber Land und Meer» gepflegt wurde. Ohne alles Bedenken kann man daher

sein Faustwerk bahnbrechend nennen, da es zuerst gezeigt hat, zu welcher Höhe man kommen kann. Die Art der Vervielfältigung war ebenfalls neu. Der Stahl- und Kupferstich wurde in Verbindung mit dem volksthümlicheren Holzschnitt angewendet. Die prächtigen Allegorien und Randzeichnungen, die mit richtigem Geschmack an den Stil der Goethezeit anklingen, wurden im Verein mit unserm Künstler von seinem Freunde, dem weitbekannten Rudolf Seitz, hergestellt.

In der grossen Kunstausstellung und Kunstgewerbeausstellung des Jahres 1876 waren zwei Kabinette mit fünfzig Kartons zu den Illustrationen angefüllt, die damals von Pecht als ausgezeichnet durchgeführt, sehr rühmend hervorgehoben wurden. Die Lieferungsausgabe begann in jenem Jahre, bald auch in französischer, englischer und holländischer Uebersetzung. Die Aufnahme im Publikum übertraf alle Erwartung, so dass die Verlagshandlung sehr bald darauf eine wohlfeilere und handlichere Ausgabe in Quart folgen lassen konnte. Den zweiten Theil des Faust hat sie später mit Illustrationen von Max Klinger herausgegeben.

Auch die Illustrationen zu Scheffel's «Ekkehard» waren eine, unserem Künstler sehr sympathische Aufgabe. Einige Entwurfzeichnungen zu denselben sind der gegenwärtigen Nummer beigegeben.

Wieder im Verlage von Theodor Ströfer erschien in zweiunddreissig Blättern von Liezen-Mayer das «Lied von der Glocke». Ist doch Schiller's unvergleichliches Gedicht im Grunde schon so anschaulich, ja förmlich malerisch gedacht, ist es doch so sehr Gemeingut des Volkes geworden, dass es naheliegt, wie sehr es den geistvollen Illustrator reizen musste, das herrliche Lied in einer Reihe von Bildern zu verkörpern. In der That haben vor und nachher gar Viele sich an eine solche Aufgabe gewagt, kein Geringerer als Schwind, ein Neureuther u. A. hatten werthvolle künstlerische Darbietungen gebracht, das Umfassendste aber hat sicherlich Liezen-Mayer geboten. Rechnen wir dazu noch die auf diesem Gebiete seither mehr oder weniger vernachlässigte naturalistische Wahrheit, den Ernst und die bei unsrem Künstler stets wiederkehrende Grösse der Auffassung, so wird man die lebhafte Antheilnahme des Publikums in jeder Hinsicht berechtigt finden. Die Kartons zu diesem Werke füllten auf der Münchner Internationalen Kunstausstellung 1879 zwei Kabinette. Eine Quartausgabe desselben kam 1878 heraus.

Wenn auch der Zeitfolge nach schon früher entstanden, müssen wir doch an dieser Stelle der ausgezeichneten Illustrationen zu Shakespeare gedenken, welche in der bei Grote in Berlin erschienenen Shakespearegalerie Aufnahme fanden. Wenn wir aus diesen des Beispiels halber eine herausgreifen, so mag sie als charakteristisch für die Uebrigen gelten.

Wie produktiv unser Künstler war, zeigt sich, dass er ausserdem noch mit Illustrationen zu Gustav Freitag's Ingo und Ingraban beschäftigt, doch noch dazwischen viele Portraits malte. Eines der besten dieser war das Bildniss des als fröhlichen Dichter, Zeichner und Kompositeur bekannten und beliebten Grafen Franz von Pocci, dessen charaktervoller Kopf allerdings wie geschaffen für die malerische Wiedergabe erschien.

Ein so bedeutender Künstler, dessen Name allmälig des ausgebreitetsten Rufs genoss, musste natürlich mit Anerbietungen aller Art bedacht sein und es fehlte nicht, dass man ihn in andere aufstrebende Kunststädte zu ziehen suchte. Im Allgemeinen jedoch war sein schlichter Sinn wenig für



A. von Liezen-Mayer. Studie

Ehrungen, Titel oder Auszeichnungen eingenommen. Die Kunst blieb ihm sein Ein und Alles, in ihr suchte er lange Zeit das alleinige Feld seiner Thätigkeit. Nur einmal machte er eine Ausnahme, wenn auch hier wieder nur seine Begeisterung für die Kunst, sein edler Drang, zu fördern, wo er nur konnte und daneben sein Wunsch, junge Talente zu heben, den hauptsächlichsten Ausschlag gab.

Im Jahre 1880 erhielt er einen ehrenvollen und schmeichelhaften Ruf als Direktor der Stuttgarter Kunstschule, der ihm einen grossen und angenehmen Wirkungskreis in Aussicht stellte. Nicht übereilt, sondern erst, nachdem er, um ein Bild von den dortigen Kunstzuständen zu gewinnen, einige Tage die schwäbische Hauptstadt besucht hatte, entschloss er sich zur Annahme. Wohl hatte man das in den höheren Kreisen schon länger erkannt, dass Stuttgart anderen Städten in Pflege der Kunst nachstehe. Das Streben nach Besserung zeigte sich in den Bauten, welche der Kronprinz und einige reiche Grossindustrielle errichteten, die klar vor Augen legten, dass man in neue Bahnen einlenken müsse, zum anderen war in jener Zeit eine gewisse Rivalität unter den deutschen Residenzstädten eingetreten. Die Berufung Liezen-Mayer's bewies, dass man auch in Stuttgart zur Einsicht kam, es müsse Durchgreifendes geschehen. Er aber konnte sich nicht entschliessen, nur an dem Alten weiterzubauen, nein, er äusserte reformatorische Wünsche, er stellte weitgehende Bedingungen, nach deren Erfüllung die dortige Kunstschule erst mit Recht ihren Namen verdiente.

Zur Ehre der massgebenden Persönlichkeiten sei es gesagt, dass alle seine Vorschläge nicht nur keinen Widerstand fanden, sondern ganz in seinem Sinne angenommen wurden.

Unser Künstler vollendete vor seiner Uebersiedelung noch mehrere Gemälde. Sei es als bezeichnend für seine einfache, schlichte Denkweise erzählt, wie er dem Vorhaben seiner zahlreichen Münchner Verehrer und Freunde, ihm zum Abschied ein prächtiges Künstlerfest zu veranstalten, heimlich aus dem Wege ging, indem er plötzlich nach Venedig reiste, um von dort nach seinem neuen Bestimmungsort zu gehen. Mit ächt künstlerischem Feuereifer, mit einer Fülle nutzbringender Ideen betrat er seinen neuen Wirkungskreis. Er betheiligte sich sofort als Juror und Comitémitglied

an der damals stattfindenden Württembergischen Landesausstellung, für welche er auch das Plakat gefertigt hatte, sein grösstes Wirken aber fand er in der Gründung des Vereins zur Förderung der Kunst, der so ersichtlich gedieh, dass er schon nach Ablauf eines Jahres über ein Kapital von achtzigtausend Gulden verfügte, nach einem weiteren Halbjahre jedoch ein Atelierhaus nebst den Wohnungen für die Künstler erbauen konnte.

Anerkennung folgte dem erspriesslichen Wirken. Der König verlieh ihm den Württembergischen Kronorden I. Klasse und erhob ihn damit in den Adelstand. Sei bei dieser Gelegenheit erwähnt, dass ihm auch der Kaiser von Oesterreich später die hohe Auszeichnung des Franz Josephordens, Bayern aber den Michaelsorden verlieh.

Neben den Pflichten seines Berufes war seine Zeit besonders durch zahlreiche Portraitaufträge und durch die Fertigstellung einiger Gemälde für den königlichen Hof in Anspruch genommen. Ausserdem vollendete er in Stuttgart die hl. Elisabeth für die Pester Nationalgalerie.

Trotz allem Angenehmen, das ihm Stuttgart bieten konnte, währte sein dortiger Aufenthalt nicht länger als drei Jahre. Es ist denkbar, dass nach und nach die immerhin engeren Lebensverhältnisse der Stadt einwirkten, oder, dass es ihn selbst nach einem grösseren Kunstcentrum zog, vielleicht auch konnte er München, das doch unter allen deutschen Städten den besten Boden für ein ächtes Kunstleben aufweist, nicht vergessen — genug, 1883 siedelte er wieder dahin über. Glücklicherweise sollte es ihm auch hier an einem angemessenen Wirkungskreise nicht fehlen. Seine Berufung als Professor der Akademie der bildenden Künste erfolgte und bald finden wir ihn wieder in neuem frohem Schaffen.

Wer, wie Verfasser dieses, je das grosse Atelier, welches er in dem Gebäude der Neuen Akademie bezogen, besuchte, wird die dort verlebten Stnnden in treuem Gedächtniss bewahren. Fesselten zuerst die Werke grössten Formats, die dort ihrer Vollendung entgegengingen, so wurde man nicht müde, daneben die herumstehenden kleineren Bilder oder zahlreiche Entwürfe, Skizzen und Studien zu bewundern. Nicht der in unseren Tagen so vielfach angebrachte kleine Kram von hunderttausend malerischen Sachen und Sächelchen bestrickte das Auge, im Gegentheil, eine gewisse vornehme Einfachheit ging durch das Ganze. Man erhielt sofort den Eindruck, in den Arbeitsraum eines bedeutenden Künstlers eingetreten zu sein, in welchem Nichts störte und in welchem sich die Aufmerksamkeit des Besuchers sofort auf die im Entstehen begriffenen Werke richtete. Trotz alledem hatte der riesengrosse Raum sein Anheimelndes. Kam man aber in das Gespräch mit dem Meister, das sich hier naturgemäss fast stets um Kunst und Poesie drehte, da wurde man durch dessen Aeusserungen auf das Höchste gefesselt, da begriff man erst ganz, wie durch und durch er künstlerisch dachte und wie er in allen verwandten Fächern und besonders in den Werken der Dichter zu Hause war. Es waren Augenblicke geistigen Genusses, welche man in solcher Unterhaltung durchlebte. War aber von Werken anderer Künstler die Rede, dann war stets zu bemerken, wie wohlwollend, wie alles Gute anerkennend sein Urtheil war. In Allem verrieth sich seine Seelengüte — ist es da zum Verwundern, wenn seine Freunde und Schüler, wenn Alle, die ihm näher oder ferner standen, mit begeisterter Liebe und Verehrung an ihm hingen.

Liezen-Mayer's rastlose Thätigkeit, seine unermüdliche Arbeitskraft führte ihn wieder zum Schaffen neuer Werke und abermals ist es eine edle und schöne Frau, deren ächte Weiblichkeit auch von der Geschichte verherrlicht wird, die ihn zu einem der besten Gemälde seiner späteren Zeit begeisterte. Allerdings hatte er seine «Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I.» schon in Stuttgart angefangen, ihre Durchführung und Vollendung fiel jedoch in seinen Münchener Aufenthalt. Auch dieses ist wiederum ein Geschichtsbild im besten Sinne des Wortes. Liezen-Mayer hat den packenden Augenblick als Vorwurf seines Gemäldes gewählt, in welchem die schöne Philippine dem Kaiser ihre drei lieblichen Kinder vor Augen führt und vor ihm in die Kniee sinkt, die Begnadigung des geliebten Gatten zu erflehen. Gewiss ein der malerischen Behandlung würdiger Stoff!



A. von Liezen-Mayer. Skizze: Venus und Tannhäuser

Der deutsche Kaiser hatte damals die Absicht, dem kgl. Theater in Hannover einen neuen Vorhang zu schenken. Die Wahl des ausführenden Künstlers fiel auf unseren Liezen-Mayer, dessen Leistung auf diesem Felde schon allbekannt war. In seinem Hauptmotiv ist dieser wohl demjenigen des Münchener Gärtnertheaters sehr ähnlich, doch eigentlich wieder eine neue und sehr schwungvolle Komposition. Der in dem Atelier des Künstlers aufgestellten grossen Skizze nach zu urtheilen, ist er in der Farbe sehr einheitlich, licht in Licht gehalten, auch ist der architektonischen Umrahmung erhöhte Aufmerksamkeit geschenkt. Sämmtliche Blätter Hannovers waren einstimmig im Lobe des prächtigen Werkes und bei der ersten Vorstellung wurde es von dem Publikum mit geradezu jubelndem Beifall begrüsst.

Es wäre weit gefehlt, wollte man vermuthen, die Beschäftigung mit den grossen historischen Gemälden hätte den Meister zu einer gewissen Einseitigkeit geführt. Neben diesen entstand das Verschiedenartigste: So eine vom Fürstprimas von Ungarn angekaufte «Flucht nach Egypten» (1878), ein reizvolles Bild: «Im Frühling», in welchem er seine inniggeliebte Tochter Cora verherrlichte, dann «Der ersten Liebe goldne Zeit», ein ländliches Liebespaar unter blühenden Bäumen, oben schwebt ein Genius der Liebe und des Frühlings und unter der Bezeichnung: «Ob ich dich liebe» ein Liebespaar im Kostüm der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Unter diejenigen Gegenstände, welche ihn dauernd fesselten und zu wiederholten verschiedengearteten Ausführungen reizten, gehört Romeo und Julia. Dem begeisterten Verehrer Shakespeare's

galt dessen hohes Lied der Liebe immer als eines der herrlichsten Dichtwerke, die jemals entstanden, und stets versuchte er wieder die ganze Poesie desselben in malerischer Wiedergabe vor Augen zu führen. Es sei hier auf die in dieser Nummer enthaltene Illustration hingewiesen.

In der ungarischen Abtheilung der grossen Internationalen Kunstausstellung des Jahres 1897 in München war wieder eines seiner bedeutendsten Gemälde ausgestellt: «Der jugendliche Mathias Hunyady, dem die Kunde von seiner Erhebung zum König von Ungarn überbracht wird.»

Wer, der damals den Meister in vollster Schaffensfreude an diesem Bilde arbeiten sah, hätte ahnen hönnen, dass es sein letztes grösseres Werk sein sollte, wer bedauert nicht, einem noch so lebensvollen Wirken ein zu frühes Ende gesetzt zu sehen, denn das Gemälde ist noch ebenso kräftig und markig gemalt, als diejenigen seiner früheren Tage. — Der Knabe Mathias Hunyady war bei dem König von Böhmen, dessen Tochter ihm gezwungen anverlobt wurde, internirt. Gerade während der Unterrichtsstunde erhält er dort durch die Abgesandten Ungarns die grosse Nachricht, dass er König geworden. Meisterhaft ist der Ausdruck in den Mienen des in schöner Haltung stehenden Jünglings, in welchen sich die freudige Ueberraschung zugleich mit der Vorahnung des Ernstes seiner künftigen hohen Stellung spiegelt, ausgezeichnet ist die Wirkung der Botschaft auf den sich von seinem Sitze erhebenden Lehrer und die Uebrigen geschildert. Die Schaar der Abgesandten aber ist äusserst malerisch und lebensvoll zusammengestellt. — Das ausgezeichnete Bild zierte die Millenniumsausstellung in Budapest. Dort wurde es mit grosser Begeisterung als ungarisches Historienbild begrüsst, seinem Schöpfer aber wurde die grosse goldene Medaille zuerkannt.

An die Arbeiten für dieses Gemälde reihten sich nun einige grosse und wichtige Aufträge, vor Allem sollte Liezen-Mayer das Bildniss des Kaisers von Oesterreich, dann aber auch dasjenige Kossuth's malen. Mitten aber in rastlosem Arbeiten und im Genusse des wohlverdienten Ruhmes überfiel ihn eine, wie sich leider zu bald herausstellte, nicht mehr zu heilende Krankheit.

Welche Beängstigung im Schosse seiner kleinen Familie, die mit allen Fasern des Herzens an ihm hing, welche Unruhe im Kreise seiner Freunde, da sich im Anfang dieses Jahres das furchtbare Leiden, der Leberkrebs, einstellte. Wie schneidend war der Gegensatz zu dem Fluthen und Treiben des Carnevals, der damals ganz München in Athem hielt! Er selbst ahnte wohl, dass es dem Ende entgegenging, aber in all' seinen Leiden hatte er nur Worte des Dankes für seine Angehörigen, die in rührender Sorge für ihn bemüht waren, nur Ausdrücke liebenswürdiger Anerkennung für seinen Freund Professor Alexander Wagner, der mit den Familienangehörigen wetteiferte, ihm beizustehen.

Die einzige Hoffnung, ein so theures Leben zu erhalten, war noch in der Vornahme einer schweren und unter allen Umständen gewagten Operation zu finden. Zu diesem Zwecke wurde es nöthig, den Leidenden in die chirurgische Klinik überzuführen, wo nun der behandelnde Arzt, Prof. Dr. Angerer, in hingebendster, selbstlosester Art nicht mehr von seinem Schmerzenslager wich und Alles that, was menschliche Kunst und Wissenschaft vermögen. Ihm gebührt dafür die höchste Anerkennung. Vergebens aber waren alle Bemühungen und auch die liebevollste Fürsorge, in der seine Gattin, sein Freund und die Schwestern der chirurgischen Klinik wetteiferten. Am 19. Februar d. J. erlöste ihn der Tod von seinem Leiden.

Was Münchens Kunst in dem Dahingeschiedenen verloren, glauben wir nach dem, was wir in dem Vorhergegangenen über seine Werke gesagt haben, kaum nochmals erwähnen zu müssen, denn diese reden eine weit über sein Grab hinaus vernehmliche Sprache und werden seinen Namen auch in Zukunft nicht vergessen lassen. War doch auch die Theilnahme, die sich während der Krankheit, bei seinem Heimgang und bei dem Begräbniss zeigte, eine so allgemeine und rührende, dass sie mehr als Alles bewies, welcher Beliebtheit in allen Kreisen sich der liebenswürdige Künstler bei Lebzeiten erfreut hat. Zahllos waren die Blumenspenden und Aufmerksamkeiten, die ihm an seinem Krankenlager zu Theil wurden. Der Prinzregent von Bayern erkundigte sich öfter persönlich oder liess täglich nachfragen, ebenso die Mitglieder des königlichen Hauses, unter welchen die Prinzessinnen, Töchter des Prinzen Ludwig Ferdinand, an der Spitze, viele dem verehrten Lehrer einige selbstgemalte Gläser zum Gebrauch in seiner schweren Krankheit übersandten. Wahrhaft grossartig aber war die Betheiligung, als man den beliebten Künstler zur letzten Ruhestätte brachte. Ein grosser Theil der Münchener Künstlerschaft, sämmtliche Professoren der Akademie, ihren Direktor v. Löfftz an der Spitze, viele Studirende und Theilnehmende aus allen Ständen begleiteten den Sarg. Der amtirende Geistliche wies in seiner Rede auf den Lebenslauf und die Verdienste des Verstorbenen hin, dann schloss die ergreifende Feier damit, dass von vielen Korporationen wie von dem Professorenkollegium der Akademie der bildenden Künste, von den Studirenden derselben, dann von der Münchener Künstlergenossenschaft, dem Albrecht Dürerverein, dem Ausstellerverband u. v. A. m. herrliche Kränze niedergelegt wurden.



A. von Liezen-Mayer. Entwurf

Wir erachten es für Pflicht, nachdem wir die künstlerische Laufbahn in der Reihenfolge seiner Werke zu betrachten versucht haben, nicht zu schliessen, ohne auch dem Menschen Liezen-Mayer den ehrenvollsten Nachruf zu weihen. Er, der sein ganzes Leben dem Ideal der Schönheit zustrebte, war auch in seinem Thun und Lassen von diesem Ideale beseelt. Wer, der ihn näher kannte, war nicht von seinen liebenswürdigen Eigenschaften entzückt, wie wunderbar, Herz und Geist erquickend war das Leben in seinem Hause, welch unendliche Liebe trug er seinen Angehörigen entgegen. Selten und ehrend war seine Freundestreue, herzlich wohlwollend sein Verhältniss zu seinen Schülern.

Eines aber, das nicht bekannt, da er geflissentlich vermied, es an die grosse Glocke zu hängen, kann nun nach seinem Tode gesagt werden: er that Gutes und streute Wohlthaten aus, wo immer er konnte. Wir können uns nicht versagen, die kleine Erzählung einer Thatsache, die mehr als alle Worte zeigt, in welcher Art er in solchen Fällen handelte, hier einfliessen zu lassen.

Kurz nach dem Tode des Künstlers schickte die Wittwe einige spät angekommene Blumenspenden durch einen Dienstboten nach dem Grabe, welcher dort eine alte Frau herzlich weinend fand. Bald entspann sich ein Gespräch, in dessen Verlauf diese sagte, dass sie nun ihren einzigen Wohlthäter verloren habe, der sie und ihren Sohn schon Jahre lang erhalten und Letzterem ermöglicht habe, etwas Tüchtiges zu erlernen. Weder die Angehörigen, noch irgend Jemand hatte ja das Geringste davon gewusst und da jene Frau ihren Namen nicht nannte, ist es ihnen bis heute noch nicht gelungen, herauszubringen, wo sie zu finden, um das Liebeswerk des Verstorbenen auch ferner fortsetzen zu können.

Es erscheint keineswegs leicht, über Liezen-Mayer's Kunst ein zusammenfassendes Urtheil abzugeben. Er war eine grosse, starke Natur, die dem Kleinlichen ebenso abhold war als dem Weichlichen. Von Jugend auf Darstellungen voll Kraft und Bewegung oder auch solchen von Hoheit und seelisch ergreifendem Eindruck zugeneigt, war er für das Historienbild gleichsam vorausbestimmt. Seine entschiedene Individualität konnte durch seine gediegene Schulung wohl in Grenzen gehalten, nie aber verwischt oder gar unterdrückt werden. So geht denn durch alle seine Werke ein Zug von dramatischem Leben, dem sein Sinn für glänzende Farbengebung, sein Geschick in Vertheilung der Massen und ebenso für die Wirkung der dem Stoffe angemessensten Beleuchtung wesentlich zu Hilfe kommt. Insbesondere muss dabei betont werden, wie ihm der geistige Ausdruck seiner Figuren und hier vorzüglich der Hauptfiguren seiner Gemälde stets die Hauptsache blieb, dem er alles Uebrige unterordnete. Rechnen wir dazu die strenge und gediegene Art der Zeichnung und eine von dem Künstler stets wieder gesuchte und als wesentlich erachtete ungemeine Sicherheit des Vortrags, so erscheint es klargestellt, dass eine, auf solchen Vorzügen aufgebaute Künstlerlaufbahn zu den grössten Erfolgen führen musste.

Wenn der Dahingeschiedene so oft betonte, der wahre Künstler dürfe nie etwas malen, das nicht ihm selbst und damit auch dem Beschauer zur wirklichen Befriedigung gereiche, so müssen wir ihm hochachtend zugestehen, er habe erreicht, dass wir nun mit der tiefsten innersten Befriedigung auf die Zahl seiner zurückgelassenen Werke, auf sein Lebenswerk sahen. Aber nicht nur den grossen an Erfolgen reichen Künstler betrauern wir, sondern auch den edlen Menschen, den goldtreuen Freund, dem nicht nur in der Kunstgeschichte, sondern auch im Herzen seiner Angehörigen und Verehrer das ehren- und liebevollste Angedenken gewahrt bleiben wird.



HANS DAHL

VON

MAX BEWER



Hans Dahl. Porträt

Während die grosse Malerzeit der Holländer schon mehrere Jahrhunderte zurückliegt, haben die Norweger erst in diesem Jahrhundert begonnen, sich den bildenden Künsten zu widmen; aber es kann schon jetzt kein Zweifel darüber bestehen, dass ihre Bilder, so weit sie national und volksthümlich sind, in kommenden Zeiten ebenso hoch werden geschätzt werden, wie die Genre- und Seestücke der alten Niederländer. Das Blatt, das sie in der Geschichte der Kunst zu schreiben beginnen, wird um so werthvoller sein, je mehr sich die nordischen Maler an die nationale Eigenart ihres Landes und Volkes halten, anstatt, wie es leider noch so häufig geschieht, mit ihrer frischen Naturkraft in die französische, belgische oder auch in die deutsche Dekadenceschule zu gerathen und dort in ihren besten Anlagen zu verderben. Der Mangel an Kunstschulen treibt die skandinavischen Talente nothgedrungen ins Ausland; aber darum, weil sie im Ausland lernen müssen, sollten sie dort noch nichts verlernen; und sie verlernen das Beste, wenn sie die Selbständigkeit und Eigenthümlichkeit ihrer Empfindung verlieren. Nur zu viele junge, frische Nordländer sind auf den Wegen der Kunst in einer fremden und schlechteren Anschauungs- und Sittenwelt untergegangen, anstatt bereichert nur mit technischen Fähigkeiten, in die gesundere Luft ihrer Heimath zurückzukehren. Die Kunstgeschichte eines Volks geht gewöhnlich parallel mit seiner politischen Geschichte; und so wiederholt sich heute im bürgerlichen Kunstleben Skandinaviens, was sich einst allherbstlich in Wikingerzeiten zutrug:

Alle nicht, die südwärts zogen,
Konnten sich der Heimkehr freun . . .



Hans Dahl. Studie

In die Kunst ziehen, ist so leicht, wie in den Krieg ziehen; aber unverwundet als Sieger wiederkehren ist in der einen geistig und seelisch so schwierig, wie es leiblich schwer in dem anderen ist. Doch wie oft es auch Wikingerloos war, in der Fremde zu fallen, so war und blieb es doch immer auch Wikingerart, die Sehnsucht nach Hause im Herzen zu tragen. Und diesem alten Heimathsinn mögen nun auch die in die Fremde verschlagenen Künstler des Nordens die geistige Treue halten, dann wird es gut um die skandinavische Kunst stehen; an warnenden Beispielen fehlt es gewiss nicht, aber auch nicht an guten Vorbildern.

Ein Künstler, der gleichfalls im Auslande seine Ausbildung suchen musste, der aber an dem Boden seiner nationalen Eigenart unverrückbar festgehalten hat und noch immer neue Kräfte aus der gesunden Frische seiner Heimath zu gewinnen trachtet, ist der Schöpfer der vorliegenden Bilder und Studien, der rasch zur Volksthümlichkeit gelangte Norweger Hans Dahl. Er ist am 19. Februar 1849 in Store-Graven, einem idyllisch zwischen Voss und Eide gelegenen Ort in Hardanger, wo seine Eltern einen ländlichen Besitz hatten, geboren und in der alten, westnorwegischen Hansastadt Bergen aufgewachsen und erzogen worden. Gleich seinem Vater, der Offizier in der norwegischen Armee war, erwählte er die Militärlaufbahn. Der junge Dahl widmete sich dann auch mit so grossem Fleiss den Kriegswissenschaften, dass er als Erster unter seinen Kameraden auf der Kriegsschule das Offiziersexamen mit Auszeichnung bestand. Aber nachdem er in die norwegische Armee eingetreten war, machte sich ein angeborener Drang zur Kunst immer stärker in ihm geltend. Trotz aller Abmahnung, seine so glücklich begonnene Laufbahn mit dem unsicheren Schicksal des Künstlers zu vertauschen, entschloss er sich dennoch, bald nach den strengen militärischen Lehrjahren eine neue, ebenso streng und ernst aufgefasste künstlerische Lehrzeit auf sich zu nehmen. Er begab sich nach Karlsruhe, wo er sich ungeachtet seiner reiferen Jahre im Zeichensaal zur Seite der allerjüngsten Schüler stellte, um von der Pike auf das Studium der Malerei zu beginnen. Nach einer strengen Schule unter Professor Riefstahl und nach einiger Unterweisung im Landschaftlichen unter dem norwegischen Altmeister Gude verliess Hans Dahl Karlsruhe, um sich nach Düsseldorf zu begeben, wo er unter den Professoren von Gebhardt und Wilhelm Sohn die Meisterklasse der Akademie besuchte. Dort begann er auch mit den ersten selbständigen Schöpfungen seine öffentliche Laufbahn, auf der er nun nach fünfundzwanzig Jahren ununterbrochenen Fleisses in die vorderste Reihe der zeitgenössischen Künstler eingerückt ist.

Lebensfreudig, originell und vielseitig . . . das sind die drei Grundworte, die in einer Schilderung dieses Künstlerlebens ganz von selber wiederkehren. Denn diese drei Eigenschaften erscheinen in der heimathlichen Art des Künstlers tief begründet: nirgends ist erstens der Drang zur Sonne und zum Leben so stark wie im Norden, wo die lange Dunkelheit des Winters die Nerven eines rüstigen Menschenschlags nur um so empfänglicher und dankbarer für den Strahl des wiederkehrenden Lichtes, das Grün der Wiesen und den Glanz der Wellen macht; nirgends auch finden sich wie dort so viel unberührte malerische Motive, wo See und Gebirge vom Morgen bis zum Abend von thätigen und ursprünglichen Menschen bevölkert sind; nirgends endlich können die Talente eines fleissigen Künstlers mehr ins Vielseitige gebildet werden, als dort, wo die Schönheit der Natur in

einem beständigen Wechsel sich befindet und sich dem betrachtenden Auge des Künstlers das Leben der Menschen in den mannigfachsten Verrichtungen darbietet.

So ist denn auch Hans Dahl durch den treuen und innigen Zusammenhang mit seiner schönen Heimath als Mensch dem Lebensfreudigen ergeben geblieben, während er als Künstler originell und als Techniker höchst vielseitig wurde. Er ist nicht nur einzig und allein Landschaftsmaler geworden oder etwa nur Marinemaler, sondern er verbindet mit der Darstellung des Landschaftlichen und Maritimen auch in höchst origineller Weise das Figürliche. Es ist sehr selten, dass ein Künstler alle drei Fähigkeiten in so tüchtiger Weise in sich vereinigt, dass es oftmals schwer fällt, bei seinen Bildern zu entscheiden, ob der Hauptreiz seines Werkes in der duftigen Frische der Berge, der Felder, Wiesen und Blumen oder in dem leuchtenden Glanz der bewegten Wellen oder endlich in der ausdrucksvollen Anmuth der handelnden Figuren liegt.



Hans Dahl. Studienkopf

Man kann im Hinblick auf diese Vielseitigkeit von Hans Dahl dasselbe sagen, was man den norwegischen Booten nachrühmt; dass es nämlich wohl Boote gibt, die besser segeln mögen und andere, die besser zu rudern sind, aber Boote, die als Segel- und Ruderboote gleich vortrefflich sind und dazu noch einen reichen Inhalt tragen können, findet man nirgends so vollendet, wie in Norwegen, wo die Tradition zahlloser seefahrender Geschlechter einen nahezu vollkommenen Typus im Bootsbau erreicht hat. Was seine Landsleute durch ihre fortgesetzte Uebung auf dem Wasser gewonnen haben, das hat er sich durch ein unermüdlich liebevolles Studium des heimathlichen Lebens in künstlerischer Hinsicht erworben und so bezeugt er auch in diesem natürlichen Vergleich die alte schöne Wahrheit, dass ein echter Künstler auch immer ein echter Sohn seines Landes ist.

Seine eigentliche Heimath nun, wo er die ersten starken Lebenseindrücke erhielt, ist die Stadt Bergen, die der natürlichen Beweglichkeit seines Talents gewiss ausserordentlich fördernd entgegenkam. Bergen nämlich gilt mit Recht als die lebendigste unter den Städten Norwegens. Nicht nur seine



Hans Dahl. Landschaft

Lage mit dem ununterbrochenen Seeverkehr und seine bewegte Handels- und Kriegsgeschichte machen dies verständlich, sondern auch seine durch deutsche, dänische, englische und selbst französische Einwanderer gemischte Bevölkerung. Obschon die Stadt von hohen Bergen umschlossen ist, lagert doch nicht die düstere landschaftliche Monotonie auf ihr, die manche andere der norwegischen Fjordstädte bedrückt. Wohl sind die Berge hier von einer wuchtigen Grösse, aber wo ihre Linien zum Anmuthigen neigen, sind sie auch von einem Kranz einladend gelegener Villen geschmückt. Man kann dies eigenartige Stadtbild mit seinem lauten Schiffsverkehr und seinen stillen grünen Bergen im Hintergrund einem deutschen Auge wohl nicht verständlicher machen, als wenn man sagt: Hamburg; merkantil stark verkleinert, und Heidelberg, landschaftlich stark vergrössert, ergeben zusammengerückt das Bild der berg- und waldumkränzten Hafenstadt. Und dieser Vergleich ist nicht nur äusserlich; man kann ihn auch auf das innere, ja selbst auf das seelische Leben der Stadt ausdehnen, denn wenn auch die Bergenser in erster Linie und von altersher geschulte und in Ehren grossgewordene See- und Handelsleute sind, so sagen die Bergenser doch, dass über ihrer Stadt «noch etwas ganz Besonderes» liege, das sie selbst «das Lyrische» nennen. Es ist Hamburg mit einem leisen Anklang an das poetische Heidelberg! Durch diese rührige Seestadt zieht ein feiner künstlerischer Hauch, eine weiche Liebe vor Allem zur Dichtung und Musik; Dramatiker zur See bis zu den kühnsten Unternehmungen, sind sie Lyriker zu Hause bis zu den zartesten und träumerischsten Empfindungen.

Und merkwürdig genug erscheint gerade dieser Doppelzug auf das Deutlichste in Hans Dahl's künstlerischer Eigenart wieder, sowohl das Schlagfertig-Seetüchtige, als auch das Poetisch-Zartsinnige: bald malt er ein Boot, das mit scharf gestellten Segeln durch bewegte Fluthen schneidet, bald in weicher Abendstimmung eine in die Ferne träumende Sennerin; das eine Bild nennt er frisch «durch Wind und Wellen», das andere poesievoll «Sehnsucht», beides als richtiger Bergenser. So kann man das Wesen dieses durchaus national gebliebenen Künstlers nicht nur auf



Hans Dahl pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Ankunft zur Kirche bei Hullenswang, Hardanger, Norwegen



Hans Dahl pinx.

Auf sonnigen Wellen

die allgemeinen Eigenthümlichkeiten seines Heimath-Landes, sondern selbst auf die besonderen seiner Heimath-Stadt zurückführen. Diese seltene Uebereinstimmung zwischen dem Künstler und seinem Volk bedingt es, dass kein anderer unter den lebenden norwegischen Malern so spezifisch nordisch auf das Ausland wirkt, wie Hans Dahl, der seinem Vaterland in der Fremde mehr Sympathien erobert hat, als man heute daselbst ermessen mag und ermessen kann; denn die nationale Wirkung seiner in Photographien und Holzschnitten über alle Kulturländer verbreiteten Bilder bewegt sich noch in stark aufsteigender Linie; überall stösst man auf seine anmuthigen Werke; denn nichts dringt schneller in die Häuser, die Schlösser und die Hütten, als der Sonnenschein, den der Künstler so gern aus der reinen Luft seiner Heimath in alle menschlichen Wohnungen tragen möchte, als Verkünder der Schönheit seines Landes und des Lebens überhaupt!



Hans Dahl. Studienkopf

Gerade die Fröhlichkeit seiner Bilder hat es nun bewirkt, dass man wunderlicher Weise diesen ganz besonders vielseitigen Künstler höchst einseitig nannte, da er ja «immer nur heitere Bilder mit lachenden Mädchen male». Die also reden, sprechen eigentlich, obschon sie zu Ungunsten des Künstlers urtheilen wollen, ein indirektes Lob für ihn aus; denn sie bezeugen, dass die lebensfrohe Persönlichkeit des Malers so stark und nachhaltig auf sie eingewirkt hat, dass sie überall, wo sein Name genannt wird, sofort die Vorstellung der Lebensfreude mit ihm verbinden. Der schlimmste Tadel wäre das also noch lange nicht, aber dies oberflächliche Urtheil ist nicht einmal sachlich richtig. Denn thatsächlich hat Hans Dahl auch eine grosse Anzahl von Werken ernsten Gegenstandes geschaffen, die auch dem Sujet nach seine Vielseitigkeit bekunden; so malte er eine «Ingeborg», die, einsam an felsiger Meeresküste sitzend, sehnsuchtsvoll über die blauen Wellen nach dem fernen Frithjof blickt; ein «Spiel der Wellen», das ein schiffbrüchiges Mädchen bei untergehender Abendsonne auf einem Fischerboot treibend in dunkler Sturmfluth darstellt; einsame Sennerinnen, die Abends von den Bergen nach Hause wandeln und sich an einer Arbeit strickend, träumerischen Gedanken hingeben; eine Braut, die ins Boot steigt, um nach der Kirche zur Trauung zu fahren und so einen ernsten «Schritt fürs Leben» thut; einen alten Fischer, der in einem nahenden Sturm mit aller Kraft gegen die Macht der Elemente ankämpft, ein Bild von grossen Dimensionen, das den schwersten Ernst des Lebens schildert; sodann sogar eine «letzte Oelung», einen ehrwürdigen Priester dar-

stellend, der durch die abendliche Landschaft schreitet, um einem Sterbenden das Sakrament zu bringen, während die im Felde arbeitenden Mädchen und Männer andächtig vor seinen Schritten niederknieen. Zu diesen Gegenständen von besonders ernstem Charakter gesellt sich eine ganze Reihe anderer Bilder, die das nordische Leben auf der See und dem Lande in seiner natürlichen Kraft und Frische schildern, ohne doch gerade mit lachenden Mädchenköpfen belebt und geschmückt zu sein.

Dass aber trotz dieser ansehnlichen Reihe ernster Aufgaben, die sich der Künstler gestellt hat, doch immer wieder das Heitere für ihn als das am meisten Charakteristische gehalten wird, ist eben das stärkste und beste Lob, das man ihm ertheilen kann; denn sein ganzes Erdenwirken zielt gerade auf einen immerfort siegreichen Durchbruch des Lebensrüstigen und Lebensfreudigen durch alle misslichen Stimmungen und Hindernisse, in der Kunst wie im Leben.

Nun gibt es wiederum Leute, die in der Kunst alles Heitere für leichte und alles Traurige für sehr ernste Waare nehmen. Diese althergebrachte Anschauung, die den Gegenstand des Kunstwerks und die Leistung des Künstlers nicht auseinanderzuhalten versteht, ist längst in der Musik und auch in der Dichtung als unrichtig erkannt worden. Nur in der Malerei ist man in diesem Punkt noch ästhetisch rückständig; vielleicht weil hier das Gegenständliche am Stärksten wirkt; aber es ist Zeit, dass man auch in ihr mit dem alten Aberglauben von der «Schwierigkeit» der tragischen und der «Leichtigkeit» der heiteren Kunst bricht. Ein Scherzo von Mozart ist nicht weniger werthvoll, als ein tragisches Motiv von Beethoven und umgekehrt; denn der Weg zum vollendet Heiteren ist in der Kunst ebenso weit wie der Weg zum vollendet Tragischen. Nicht die verschiedene Richtung des Ziels, sondern erst die auf dem verschiedenen Wege zurückgelegte Leistung sollte entscheiden, wer als Künstler grösser sei, der zum Ernsten oder der zum Heiteren geneigte. Der Glanz der Sonne, der auf der Oberfläche der Wellen spielt, ist an sich darum noch nichts Oberflächliches, er hat ebenso sein göttliches Naturrecht, wie die vom Sturm aufgewühlte Tiefe und es kommt nur auf die Kraft der Empfindung und die Meisterschaft der Darstellung an, wer als Schilderer des Einen oder des Anderen höher zu stellen sei. Molière wird in Frankreich in seinen «leichten» Komödien ebenso hoch geschätzt, wie Racine, der schwerwürdige Tragödiendichter, ja heute vielleicht noch etwas höher. Wenn aber ein Maler ein heiteres Bild malt, so ist man immer noch geneigt, ihn selbst als leichte Persönlichkeit zu nehmen, während man umgekehrt jeden für einen ernsten Künstler nimmt, der vielleicht mit einer historischen Hinrichtungsscene schwersten Kalibers dem Publikum auf die Nerven fällt. Auch Hans Dahl hat eine Zeit lang unter dieser ungerechten und absolut falschen Beurtheilung leiden müssen. Aber er hat dem pathetischen akademischen Ernst gegenüber von Anfang an tapfer Stand gehalten:

«Und wär' dagegen die ganze Welt,
Ich male doch wie's mir gefällt,»

war das selbstgewählte Losungswort, mit dem er allen Einwendungen und falschen Rathschlägen gegenüber das Beste bewahrte, was er von Natur besass, seine zum Heiteren geneigte Originalität.

Das volle Verständniss und die Werthschätzung mancher Künstler für ihn begann erst, als sie, angeregt durch seine Erfolge, «auch einmal» versuchen wollten, einige heitere Motive «auf die

Leinwand zu werfen». Da erst erkannten sie die technisch ausserordentlich hohen Schwierigkeiten dieser so leicht genommenen Kunst. Aber nicht nur technisch, sondern auch geistig und seelisch ist es nicht so einfach, ein leben- und fröhlichkeitsprühendes Bild zu schaffen, wie mancher in seinem akademischen Ernst annehmen mag. Die Thatsache allein schon, dass es zu allen Zeiten stets weit mehr Künstler gegeben hat, die durch schwere und ernste, als durch heitere Gegenstände zu wirken verstanden, sollte vor einer Unterschätzung der optimistischen Kunst an und für sich schon bewahren.



Hans Dahl. Studie

Jedem Künstler mag es vielleicht einmal gelingen, in einem besonders glücklichen Augenblick seines Lebens ein heiteres Kunstwerk zu schaffen, aber wenn man ein ganzes Menschenalter hindurch als Künstler Sonne und Lebenslust verbreitet, so kann man sicher sein, dass diesem Wirken nicht eine leichte und oberflächliche, sondern im Gegentheil eine sehr tiefe und ernste Lebensanschauung zu Grunde liegt. Ein solch' anhaltend frohes Schaffen kann auch nicht die Folge allein eines glücklichen Temperaments sein. Denn auch die glücklichste Natur kann sehr bald von den harten An-

forderungen des Lebens, seinen Sorgen und Leiden, abgespannt und überdunkelt werden, wenn sie nicht in ihrer heiteren Ursprünglichkeit von einer gesunden Lebensphilosophie und vor Allem von einer inneren Religiösität so sehr gestützt ist, dass sie immer wieder, wie die Sonne durch die Wolken, durch alle Beschattungen hindurchbricht. Diese Anschauung vom Leben und der Kunst ist durchaus germanisch und durchaus nordisch; kein Wunder also, dass sie gerade in dem norwegischen Maler einen künstlerischen Verfechter von der zähesten Ausdauer empfangen hat. In diesem Zusammenhang wird man es gewiss nicht nur als einen äusseren Glücksfall ansehen können, dass der alte Kaiser Wilhelm, der in seiner gesunden deutschen Natürlichkeit ein Leben voll der schwersten Sorgen und Kämpfe überwand, in verschiedenen Jahren aus der reichen Bildermenge, die zur «Grossen Berliner Kunstausstellung» gesandt werden, vier Mal ein Bild von Hans Dahl persönlich zum Ankauf für seinen Privatbesitz bestimmte. Diese Ankäufe beruhten auf einer natürlichen Sympathie zwischen deutscher und skandinavischer Lebenserfassung; und gewiss ist der deutschen Kunst, die durch französische und andere Einflüsse immer mehr einer zerfahrenen Dekadence zugetrieben zu werden droht, nichts inniger zu wünschen, als ein Zuströmen neuer germanischer Kräfte, die der Fahne des Lebensfreudigen treu bleiben. Wie die deutsche Landwirthschaft heute damit beginnt, an Stelle der polnischen und russischen, skandinavische Landarbeiter nach Deutschland zu ziehen, so sollte auch immer mehr die künstlerische Erde in Deutschland von nordgermanischen Geistern bestellt und gepflegt werden, damit unter dem Andrang fremder Einflüsse der ursprüngliche Geist des Landes sich möglichst klar und deutlich erhalte! Wilhelm II., der alljährlich den Norden besucht, hat gewiss einen Blick für das Segensreiche einer Berührung des deutschen Nationallebens mit dem Skandinaventhum. Sein «Sang an Aegir», die Benennung eines deutschen Kriegsschiffes nach dem nordischen Gotte Heimdall, die von ihm befohlene Ausschmückung des Palazzo Caffarelli in Rom durch Darstellungen aus der nordgermanischen Mythologie und viele andere grosse und kleine Anzeichen deuten auf seine tiefe persönliche Sympathie für nordische Art und Sitte, und so hat er denn auch in Uebereinstimmung mit dem alten Kaiser Wilhelm wiederholt seine Freude und Anerkennung über die echte Heimathkunst des norwegischen Meisters kundgegeben.



Hans Dahl. Studienkopf

Diese zarten Keime eines wachsenden Verständnisses für die innere Zusammengehörigkeit der deutschen und der nordischen Stämme könnte nicht nur für die Zukunft beider Völker von Segen



Hans Dahl pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Töchter der Ran

Hans Dahl pinx.

Gestörter Schlaf

sein, sondern auch aus dem Schoss der Vergangenheit eine Kulturblüthe von höchster Schönheit zu neuem Leben erwecken, nichts Geringeres nämlich, als ein neues, echteres, weil mehr natürliches Griechenthum. Die Wissenschaft bringt schon jetzt immer neue Beweise für einen tiefen Zusammenhang zwischen nordischer und hellenischer Sagenwelt, ja für den Ursprung aller europäischen Kulturvölker im skandinavischen Norden, von wo unter dem Einfluss der zunehmenden Kälte und der küstenzerstörenden Meerfluth eine fortgesetzte Auswanderung nach den wärmer gelegenen Ländern erfolgt sein muss. So wird uns der Gedanke immer vertrauter, dass auch die Griechen kein uns völlig fremdes südeuropäisches Volk gewesen sein können. Gelingt es auf dem Grund und Boden dieser naturalistischen Erkenntniss den hellenischen Geist in der Kunst zu erneuern, so wird dieser Akt der Wiedergeburt eine weit grössere Triebfähigkeit besitzen, als die von Schiller und Goethe auf humanistischem Boden angestrengten Versuche, die für das naiv empfindende Volk immer etwas «Klassisch-Kaltes» behielten, weil dieser buchgelehrten Renaissance der natürliche Pulsschlag des Blutes fehlte. Es ist kein Zufall, dass derjenige unter den modernen Bildhauern, der dem griechischen Ideal bis jetzt am nächsten gekommen ist, ein in seinem Geschlecht über Island nach Dänemark gelangter Sohn des norwegischen Volkes war, Thorwaldsen, und dass in der Malerei Niemand mit der Reinheit der griechischen Contouren feiner, fester und klarer gewetteifert hat, als der holsteinische Carstens. Diese Stimmen des Blutes sollte man nicht unterschätzen, zumal diesen nordgermanischen Zeugen altgriechische zur Seite stehen, die ihrerseits auf eine alte Stammverwandtschaft zwischen der hellenischen und skandinavischen Welt hindeuten. So spricht der Dichter Theokrit von Menelaus ausdrücklich als von einem «blonden Fürsten» und von den zwölf spartanischen Brautjungfern der «rosigen» Helena, die aus dem edelsten Blut gewählt waren, sagt er, dass sie «wehende goldene Locken» gehabt hätten, einen



Hans Dahl. Studie

Naturschmuck, den das orientalische Klima Griechenlands ebenso wenig hervorbringen kann, wie die Wärme Spaniens das Blondhaar der Gothen, die Sonne Siciliens das Blond der Normannen, und die Hitze Venedigs das tizianische Goldhaar der Langobarden erzeugt hat. Wie die oberitalienische Ebene einst von der hunderttausendköpfigen Schaar der Cimbern überfluthet wurde, so wird sich höchstwahrscheinlich auch die Donau entlang, auf der alten Nibelungenstrasse, in früheren Jahrhunderten bis in die thessalische Ebene hinab ein nordischer Auswandererstrom ergossen haben.

Es zogen manches Jahr in dichten Zügen
Des Nordens Söhne durch die dunkle Welt,
So licht und hell, als wenn sie niedertrügen
Das Blau und Gold von ihrem Himmelszelt! . . .

Und noch ist droben diese Licht- und Lebensquelle nicht verschüttet . . .

Sieh' nur, wie hier in schmiegsamen Gewändern
Das Mädchen griechisch sich nach Wasser bückt,
Wie dort aus des Südwesters breiten Rändern
Der Lotse fest wie ein Apostel blickt,
Der alte Fischer hier säh in der Purpurmütze
Bedächtig wie Venedigs Doge aus,
Und dieser Bauer ragte ohne Stütze
Wie Ajax noch aus fremdem Volk heraus! ... .

Jedem unverdorbenen Auge fällt noch heute die Aehnlichkeit des feinen Profils der dänischen, englischen und skandinavischen Mädchen und Frauen mit den reinen griechischen Linien auf, während man im orientalisch rückfälligen Volksleben des heutigen Griechenlands die Idealgestalten der «alten Griechen» vergebens wieder suchen würde. Auch in der Genremalerei Hans Dahl's sind zahlreiche Spuren dieses naiv-griechischen Lebens zu finden, wenn man nur befähigt ist, unter der ländlichen Bekleidung seiner Gestalten die Reinheit und Schönheit ihrer anmuthig bewegten Linien herauszufühlen. Das «Weibliche in der Natur», dessen Darstellung sein Lieblingsthema ist, ist ja im Grunde etwas echt «Griechisches»; auch das fröhliche Leben auf seinen Seebildern muss unwillkürlich an das Seeleben zwischen den griechischen Inseln erinnern. Die griechische Bildhauerei ist uns erhalten geblieben, die griechische Malerei ist verloren gegangen; im Norden könnte sie wiedererstehen, nicht klassisch und künstlich nachkonstruirt, sondern ganz natürlich wieder empfunden. Stieg in Griechenland die Schönheit aus dem Meere, so kann sie sich auch aus dem Seeschaum wiedererheben, der in den nordischen Schären silberflockig um besonnte Felsen spielt.

Wenn aber diese nordisch-griechische Renaissance zum Durchbruch gelangt, dann wird die Freude an der schönen Linie, die Freude an der schönen Farbe und die Freude am schönen Gegenstand wieder das allgemeine Bedürfniss werden; dann erst wird man auch den rechten kunstgeschichtlichen Ueberblick über das Wirken des norwegischen Meisters gewinnen, der stets die griechische Freude am Leben in hellen und sonnigen Bildern zu vertheidigen suchte.

Die «Freude am Gegenstand» ist ihm dabei noch am Meisten verdacht worden. Aber welchen Werth das Gegenständliche in der Kunst hat, ermesse man daraus: man nehme an,

dass plötzlich in einem alten Kloster hellenische Gemälde aufgefunden würden; alle Welt würde auf sie gespannt sein; aber die Enttäuschung wäre gross, wenn sie etwa nur im Stil unserer modernen Malerei einen «Lorbeerbaum am lesbischen Strande» oder ein «Bauernhaus in Attika» oder eine «Luftstimmung bei Marathon« oder ein «Getreidefeld im Peloponnes» darstellten; wie gross aber wäre die Freude der ganzen Menschheit, wenn klar und deutlich in dieser griechischen Bildersammlung das Seelen- und Sittenleben der Hellenen sich wiederspiegelte, wie sie lebten und liebten, scherzten und spielten, segelten und ruderten, so wie der nordische Künstler das Leben seines heimathlichen Volkes schildert, das er bei der Heuernte, auf der Brautfahrt, beim Rudern zur Kirche, auf den gebirgigen Wegen zur Senne und tief unten wieder auf dem Meere durch Wind und Wellen so getreulich begleitet! Ueber die ungerechte Geringschätzung der Motive in der Kunst hat sich schon Goethe mit ganz besonderer Schärfe ausgesprochen, indem er sagte: «Die grosse Wichtigkeit der Motive will Niemand begreifen; unsere Frauenzimmer haben davon nun vollends keine Ahnung. Dies Gedicht ist schön, sagen sie, und denken dabei bloss an die Empfindungen, an die Worte, an die Verse. Dass aber die wahre Kraft und Wirkung eines Gedichts in der Situation, in den Motiven besteht, daran denkt Niemand. Und aus diesem Grunde werden denn auch Tausende von Gedichten gemacht, wo das Motiv Null ist und die bloss durch Empfindungen und klingende Verse eine Art von Existenz vorspiegeln; überhaupt haben diese Dilettanten von der Poesie sehr schwache Begriffe; sie glauben, wenn sie nur das Technische loshätten, so hätten sie das Wesen und wären gemachte Leute, allein sie sind sehr in der Irre» . . .



Hans Dahl. Studienkopf

Nichts ist bequemer und simpler, als sich mit der Staffelei vor ein beliebiges «Stück Natur» zu setzen und es seelenlos abzukonterfeien; aber nichts mühsamer und edler, als das gegebene Material der Natur zu durchforschen, das Indifferente auszuscheiden, das Anregende zu sammeln und daraus erst in eigenem Geist ein wahres Kunstwerk aufzubauen. «Betrachten wir diese Landschaft von Rubens», sagte Goethe zu Eckermann, «so kommt uns Alles so natürlich vor, als sei es nur geradezu

von der Natur abgeschrieben; es ist aber nicht so, ein so schönes Bild ist nie in der Natur gesehen worden» . . . So ist auch der norwegische Meister, wenn er seine lebensfrischen Bilder ausstellte, wiederholt gefragt worden: «Wo haben Sie das gesehen?» Gesehen in dem Sinne, dass er es einfach hätte kopiren können, ganz gewiss nicht; aber gesehen hat er dennoch Alles was er malte, das Eine nur hier und das Andere dort; es zu verbinden und einer bestimmten Idee unterzuordnen, das war sein Hauptbemühen. So sind seine prächtigen Darstellungen nicht in dem Sinne realistisch, dass sie etwa schön irgendwo in der Natur vorgekommen wären, was ihn ja zu einem rapportirenden Künstler subalternen Charakters machen würde, aber sie sind so überaus lebenswahr, dass sie jeden Augenblick auch in der Natur selbst erscheinen könnten, wenn nur alle die glücklichen Umstände zusammentreffen wollten, die der Künstler in seiner der Natur liebevoll entgegenkommenden Phantasie voraussetzend zusammenführt.



Hans Dahl. Studienkopf

Zu dieser Art von Kunst gehört nicht nur die gestaltende Kraft der Technik, sondern auch die empfindende und die erfindende Kraft des Herzens und des Geistes; nicht nur ein geschicktes Abgucken der Natur, sondern ein liebevolles Eindringen in das Wesen ihres Willens, der auf das Schaffen immer neuer Schönheiten gerichtet ist. Der Natur in diesem ewigen Bemühen sinnvoll und liebreich zur Seite zu gehen und sie in ihren oft nur leise angedeuteten Absichten wirklich zu vollenden, das ist wahrhafte Kunst, die mit dem innersten Wesen und Willen der Natur in tiefster Harmonie steht.

In dieser Liebe zum Schönen ist der nordische Künstler denn auch unermüdlich in einem fleissigen Betrachten der ihn umgebenden Welt. Er durchstreift von seinem Sommersitz Balholmen am Sognefjord, an dessen reizvoller Küste er sich im nordischen Stil eine wunderhübsche, von Deutschen, Engländern und Amerikanern viel besuchte Villa erbaut hat, sein heimathliches Land in allen Richtungen, um sein künstlerisches Auge zu schärfen und Bausteine für neue Werke in sein hoch und lichtvoll gebautes Atelier zu bringen. Bald führen ihn diese Künstlerfahrten in langen und mühseligen, ja oft nicht ungefährlichen Wanderungen tief ins Hochgebirge, wo er oft in der Hängematte auf den Sennen übernachten muss, bald auf offenem Segelboot, das er bei widrigem Wind rüstig durch die schäumenden Wellen rudert, an den Küsten der Fjorde entlang bis weit hinaus



F. M. Bredt pinx.

Das Urtheil des Paris



R. Sorbi pinx.

Maigesang

Original im Besitze der Kunsthandlung D. Heinemann in München



Hans Dahl. Landschaft

an die offene See. Von den Früchten dieser Reisen sind in dem vorliegenden Heft einige Proben niedergelegt.

Das figurenreiche Strandbild am Fjord schildert einen Sonntagmorgen in Hardanger, im südwestlichen Norwegen. Von den Gehöften ringsum begeben sich die Bauern mit ihren Frauen und Kindern nach einer oft stundenlangen Bootfahrt zur gemeinsamen Kirche; zum Theil haben sie die Boote schon an den Strand gezogen, andere nahen sich noch auf dem Wasser und diese Pause benutzen die Angekommenen, um ihre kleidsam bunte Tracht für den feierlichen Kirchgang zu ordnen oder sich in freundlicher Rede zu begrüssen. Ein tiefer Gottesfrieden liegt über der wunderbaren Landschaft ausgebreitet; es ist nicht nur Sonntag in den Seelen dieser festlich gekleideten Menschen, sondern auch Sonntag in der Natur, auf dem stillruhenden Wasser und den besonnten Gipfeln der in ewigen Schnee getauchten Berge. Diesen feierlich-frommen Einklang zwischen dem Gemüth des zur Kirche wallenden Menschen und der Andacht der schweigenden Natur darzustellen, ist dem Künstler auf das Schönste geglückt, der die kleine Bauernkirche links auf der Höhe des Ufers bescheiden im Grünen versteckt hält, dafür aber «Den Tag des Herrn» in seiner ergreifenden Naturruhe um so feierlicher auf uns wirken lässt.

Im Gegensatz zu diesem figurenreichen Werk, in dem das Leben einer ganzen Gemeinde geschildert ist, erscheint das «auf glitzernden Wellen» dahingleitende Segelboot wie ein Familien-

Idyll auf dem Wasser. Mit sicherer Hand führt der rüstige Mann mit dem echt nordisch-«griechischen» Gesichtsschnitt das leichtfliegende Boot, in dem Frau und Kinder sich unter seiner kundigen Obhut so wohl und sicher fühlen, dass die Fahrt nach dem heimathlichen Herd am hellbesonnten Strande unter dem traulichsten Gespräch verläuft. Auch in diesem Bild hat der Künstler eine innere Harmonie zwischen dem Leben des Menschen und der ihn umgebenden Natur auf das Glücklichste zur Anschauung gebracht. Sonne, Wasser und Wind umspielen in hellster Klarheit das heitere und rüstige Dasein dieser einträchtig vorwärtsstrebenden Menschen, die in der einfachen Geschlossenheit ihres Familienlebens doch eine viel bessere Lebensweisheit lehren, als mancher tiefsinnige und oftmals doch so lebensunfrohe und lebensuntüchtige Philosoph.



Hans Dahl. Landschaft

Aus einem fleissig-liebevollen Studium des Wassers und seiner wechselnden Farbenspiele ist das grosse Gemälde «Die Töchter der Ran» hervorgegangen; den eigenartigen Reiz, der in der mannigfaltigen Bewegung der Wellen und Wogen liegt, hat die altnordische Sage zu personificiren gewusst, indem sie sich eine Meergöttin Ran schuf, der sie neun jugendlich reizvolle Töchter zuschrieb. In der Phantasie des Künstlers, der so häufig seine Blicke betrachtend auf dem Spiegel des Meeres ruhen lässt, hat sich die Schöpfung dieser sinnigen Sage wiederholt, indem er uns plötzlich aus der Bläue der sonnigen Fluth die anmuthigen Meertöchter vor Augen zaubert, wie sie sich im heiteren Glanz der Sonne im neckischen Wellenspiel ergehen. Auf bewegtem Wasser den schimmernden Reflex der Sonne zu malen, und was noch mehr und wohl das Höchste und Schwierigste in der optimistischen Kunst ist, ihn auch auf fröhlichen Menschenangesichtern sich wiederspiegeln zu lassen, war ja so recht eine Aufgabe nach dem Sinn dieses lichtfrohen Künstlers.

Dass er auch auf dem Lande und hoch oben im Gebirge jeden Strahl der Sonne aufzufangen liebt, der sich im Antlitz eines Menschen verfängt, bezeugen weitere in diesem Heft niedergelegte Studien. Jeder Künstler trägt für die Dinge dieser Welt gewissermassen eine attractio rerum in sich, die in seiner Individualität begründet ist; den Einen treibt es zu dunklen und traurigen, den Anderen zu frischen und sonnigen Gegenständen, je nachdem seine eigene Grundnatur sich anziehend oder ab-

wehrend gegen die Erscheinungen der Aussenwelt verhält. Ist der Künstler reich an Phantasie und Empfindung, so theilt er den geschauten Dingen noch ein belebendes Element aus seinem eigenen Innern mit; ist er aber selbst an Lebenskraft matt und arm, so dringen die Dinge nur ganz «naturalistisch» in ihn ein, wie durch farbloses Fensterglas; ist er endlich selbst in seiner Wesenheit getrübt, so theilt er auch den Aussendingen das gedämpfte Licht seines eigenen Innern mit.



Hans Dahl. Landschaft

Hans Dahl hält es mit der Sonnenseite, das Suchen im Schatten ist niemals nach seinem Sinn, er sucht und findet nur dort das Schöne, wo Licht und Helle ist. So enthält denn auch dieses Heft Studienköpfe lachender, vom Sonnenlicht beschienener Mädchen, die der Künstler auf seinen Fahrten durchs nordische Land ganz naturalistisch aufgenommen hat und welche erkennen lassen, dass man auch das Anmuthig-Heitere in der rauhen Wirklichkeit finden kann, wenn man nur Auge und Sinn dafür hat und die Fähigkeit, es mit sicherer Hand zu schildern. Dann skizzirt er wieder ein auf sonnigem Feldweg mit Birken- oder Eschenlaub daherschreitendes Landkind, bald eine am Hausthor stehende junge Bauernfrau, bald ein am Ruder sich plaudernd umwendendes Fischermädchen. Aber auch an der ruhigen Kraft der Männer geht er nicht achtlos vorüber, wie die prächtigen Köpfe der beiden Seebauern beweisen, denn auch die gesunde, kernhafte Männlichkeit braucht er zu seinen Werken gewissermassen als Folie und Untergrund für die Anmuth seiner weiblichen Gestalten. Auf diese Weise haben fast alle Fjorde und Gebirgszüge des westlichen Norwegens zu seinem künstlerischen Material beigesteuert, der Nordfjord, Söndfjord,



Hans Dahl. Studienkopf

Sognefjord, der Hardangerfjord und selbst die kleinen verstreuten Inseln an der zerklüfteten Küste, von denen Norwegens allerwestlichste mit ihrer malerisch aus den spritzenden Wogen aufragenden Kirche Aufnahme in diesem Heft gefunden hat. In diesen an Naturschönheiten überaus reichen Land- und Seestrichen treibt Hans Dahl nun schon über 25 Jahre sein künstlerisches Wesen, das Schöne sammelnd, das Hässliche von sich abwehrend; so gibt er auf naturalistischer Grundlage ein ideales Bild von der Schönheit seines Landes, das er auf diesen mühsamen Fahrten gründlich wie kaum ein Zweiter kennen gelernt hat. Auf diese körperlich und geistig anstrengenden Reisen passt so recht sein Leibspruch, den er im Anklang an den alten Sagastil für sich selbst gedichtet hat:



Hans Dahl. Studie

Hvo Stort vil vinde,
Maa meget savne,
Kun have i Sinde
Hvad ham kan gavne . . .

was man in deutscher Sprachform vielleicht so wiedergeben könnte:

Wer Grosses will vollbringen,
Entbehren muss er viel,
Er denk in allen Dingen
Nur immer an sein Ziel! . . .

So heiter und fröhlich auch seine Kunst erscheinen mag, so viel ernste Arbeit hat sie für ihn selbst bedeutet. Auf diese Weise ist er aber auch ein Künstler geworden, von dem man wohl sagen kann, dass er im Goethe'schen Sinn ein Herr und Meister auf dem gegebenen Instrument der Natur ist, dem er selbständige Melodien voll erquickender Anmuth entlockt. So wird er denn in der Kunstgeschichte stets als eine der gesundesten und liebenswürdigsten Erscheinungen fortleben, ein Künstler von durchaus nationaler Eigenart, aber als Schilderer der Schönheit der Natur und des Daseins, ein Erfreuer und Erfrischer aller menschlichen Herzen!



DIE NEUEN PORTALTHÜREN AM DOME ZU BREMEN

VON

PROFESSOR DR. KARL MEURER

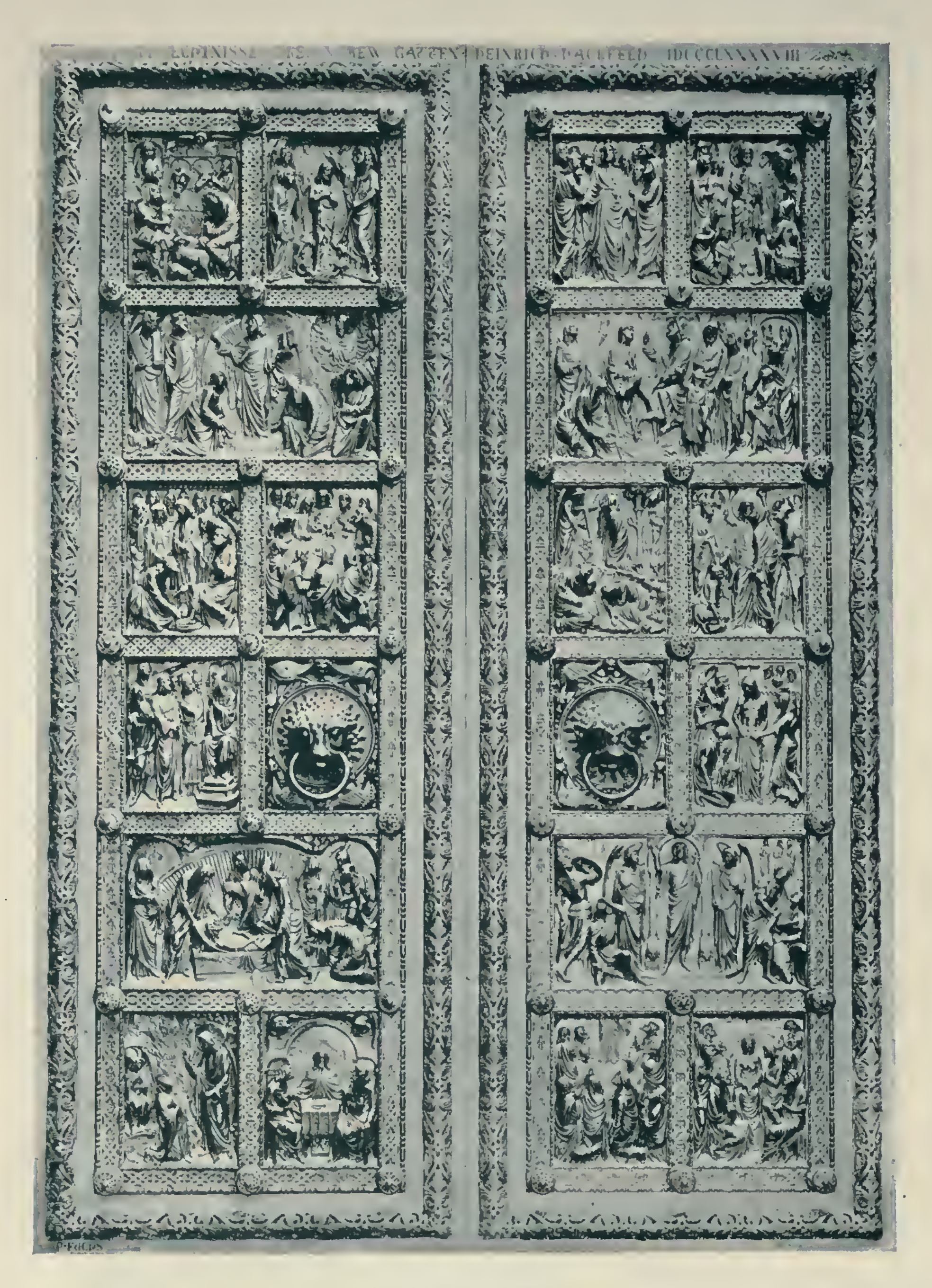
Nachdem vor wenigen Jahren das Portal des nördlichen Hauptthurmes des Domes zu Bremen mit einer neuen monumentalen Erzthüre versehen worden ist, hat nun auch dasjenige des südlichen Thurmes eine solche erhalten. Als Kunstwerke — und es sind nach Inhalt und Ausführung Kunstwerke ersten Ranges, welche infolge ihres Gedankenreichthums, der zahlreichen herrlichen bildlichen Darstellungen, der glänzend gelungenen, überaus harmonischen Vertheilung der Raumflächen und der wunderbaren Ausgestaltung aller Einzelheiten zu eingehender Betrachtung geradezu zwingen, — stehen die beiden Thüren in engstem Zusammenhange, bilden vereint ein Ganzes. Denn die gesammte biblische Geschichte ist in ihren Hauptmomenten in diesen ausserordentlich bedeutenden Schöpfungen rheinischer Kunst zur Darstellung gebracht: auf der Bronzethür des Nordthurmes die Hauptbegebenheiten des alten Testamentes, auf der vor Kurzem vollendeten des Südthurmes die hervorragendsten Ereignisse des neuen Testamentes. Bewundernd steht der Beschauer vor diesen Prachtwerken der Kunstgiesserei, zu deren vollen Würdigung eine einmalige Besichtigung bei Weitem nicht genügt. Was die Kölner Künstler in diesen Werken geschaffen, erfordert, wenn auch ein nur flüchtiger Blick auf dieselben schon den Eindruck des selten Grossartigen, vielleicht einzig Dastehenden macht, doch zum ganzen Verständniss eine Vertiefung in die Schöpfungen und in alle ihre Einzelheiten.

Der Bauart des Bremer Domes entsprechend, sind die beiden Portalthüren, von denen jede 32 Centner wiegt, in romanischem Stil ausgeführt. Ihre Höhe beträgt 3,40 Meter, ihre Breite 2,40 Meter, die jedes Flügels 1,20 Meter. Als Unterlage für die Thürflügel dienen schwere doppelte Bohlen aus Eichenholz, auf denen die Rahmen und die bildlichen Darstellungen befestigt sind; der äussere Rahmen greift auch nach der Rückseite auf die Holzlagen über, so dass der Beschauer nur den Bronzeguss zu Gesicht bekommt. Dieser erscheint durch die feste Aneinanderfügung der einzelnen Bildertafeln, deren Berührungslinien von den zugleich als Einfassungsrahmen derselben dienenden Friesleisten verdeckt sind, in der Gesammtfläche jedes Flügels wie aus einem Stück gegossen. Der 20 Centimeter breite glatte Rahmen, welcher die Bilder jedes Flügels umgibt, ist durch einen fast in der Mitte desselben aufgelegten, halbrunden, 4 Centimeter hohen und doppelt so breiten Stab unterbrochen, so dass der Rahmen selbst dreitheilig erscheint und mit dazu beiträgt, dem Ganzen den Stempel ernstfeierlicher Ruhe aufzudrücken. Dieser kräftige Umfassungsstab, sowie die von dem Gesammtrahmen umgebenen

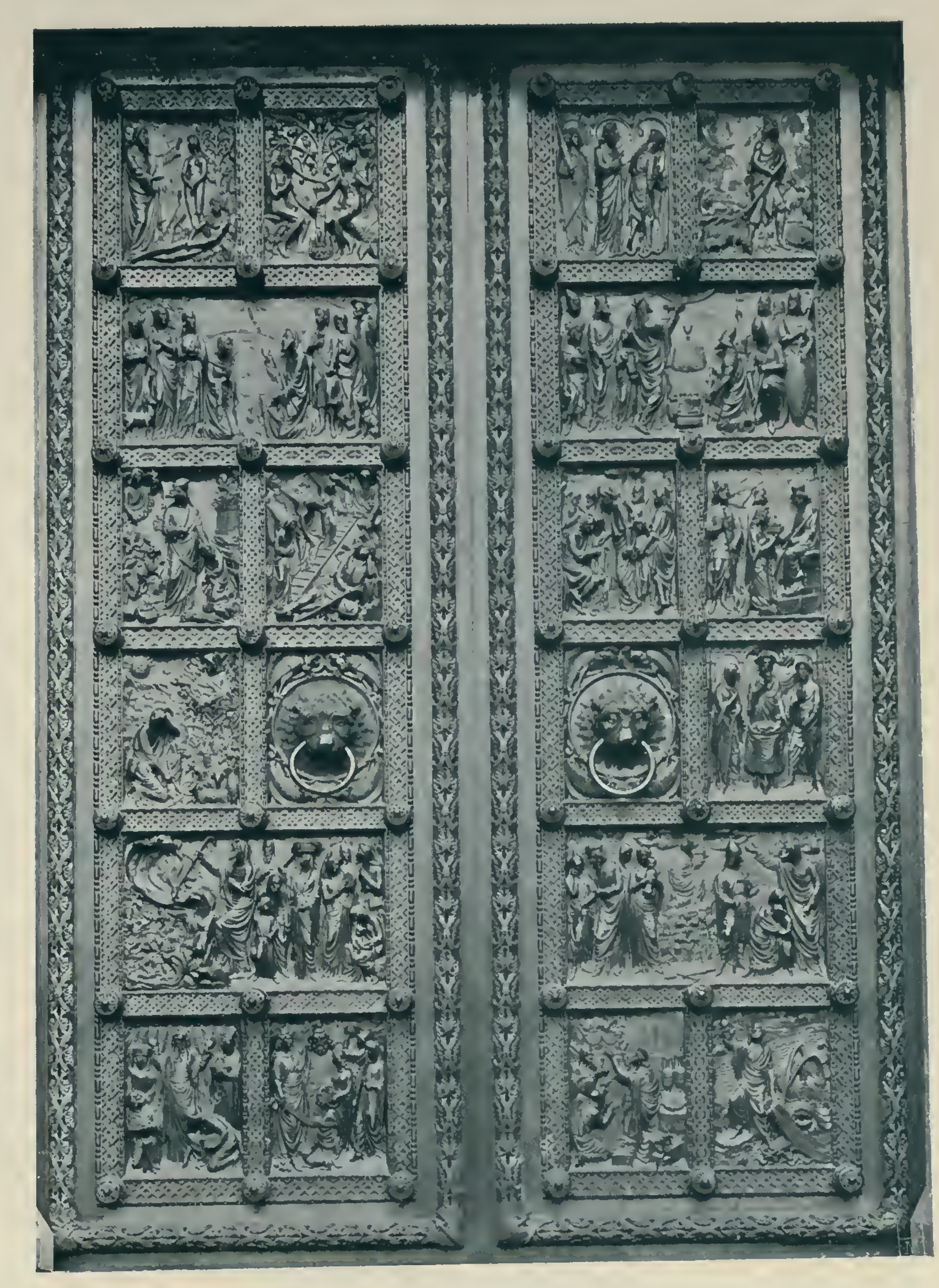
Friesleisten der bildlichen Darstellungen sind von herrlicher durchbrochener Arbeit, und zwar sind letztere flach gehalten, wodurch die künstlerische Wirkung erzielt ist, dass sämmtliche Bilder im Gegensatz zu dem breiten äusseren Rahmen von einer höchst gefälligen besonderen Umrahmung eingefasst sind. Die Ecken dieser Bildleisten sind durch prächtige, die dazwischen liegenden Reliefdarstellungen ausserordentlich hebende und zugleich zum Abschluss bringende Knäufe von 5 Centimeter Höhe belebt. Solcher Knäufe enthält jede Portalthür 42, jeder Flügel 21; in sieben Reihen stehen sie über einander, jedesmal sechs oder auf jedem Flügel drei. Wer die Knäufe, die dem Umfassungsstab und den Friesleisten der Bilder entsprechend in durchbrochener Arbeit ausgeführt sind, aufmerksam betrachtet, wird finden, dass dieselben, obschon sie auf den ersten Blick alle gleichartig zu sein scheinen, doch die reichste Mannigfaltigkeit zeigen. Es wurden nämlich zur Herstellung der 42 Knäufe 14 verschiedene Muster von Knaufringen und eben so viele Muster von Knaufdeckeln angefertigt und beim Guss mit diesen Ringen und Deckeln stets gewechselt, so dass alle Knäufe in ihrer Gestaltung unter einander verschieden sind. Durch dieselben wird nicht nur jede Eintönigkeit des Gesammteindrucks der Thüren vermieden, sondern sie verleihen auch dem Ganzen eine erhabene Ruhe und dienen zugleich als Eck- und Stützpunkt für die Friesleisten der Bildertafeln.

Den Hauptantheil an der so überaus packenden und fesselnden Wirkung der Portalthüren, die in der Vertheilung der Raumflächen einander genau entsprechen und nur in der Verzierung der durchbrochenen Leisten und Stäbe eine kaum auffallende Verschiedenartigkeit zeigen, haben natürlich die in Hochrelief ausgeführten bildlichen Darstellungen. Jede Thür enthält deren 18, jeder Flügel also 9. Die Eintheilung dieser 18 Hochrelieffelder ist derartig, dass die Bilder in 6 Reihen erscheinen, und zwar bietet, von oben gezählt, die 1., 3. und 6. Reihe je 4 Hochbilder, die 2. und 5. je 2 Querbilder und die 4. Reihe je 2 Hochbilder und zwischen diesen 2 als Thürgriff dienende Löwenköpfe; durch letztere erhöht sich die Zahl der Tafeln jeder Thür auf 20. Die Höhe sämmtlicher Felder beträgt 42 Centimeter, die Breite der kleinen Bilder 31 Centimeter und die der Querbilder 69 Centimeter. Von den vier Löwenköpfen stammen die auf den äusseren Flügeln befindlichen aus dem 13. Jahrhundert und sind den früheren Domthüren entnommen; die auf den inneren Flügeln sind neu, getreue Nachbildungen der alten.

Die Bilder beginnen auf beiden Thüren oben links und folgen einander von einem Flügel auf den anderen übergehend. Auf der Thür des Nordportals sind aus dem alten Testament zur Anschauung gebracht: die Erschaffung des Menschen, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, der Brudermord, der Einzug in die Arche Noah (Querbild), das Opfer Melchisedech's (Querbild), Isaak's Opferung durch Abraham, der Traum Jakob's, Josef's Verkauf, Josef's Rückkehr, Moses am Dornbusch, Speisung des Osterlammes vor dem Auszug aus Aegypten, der Durchgang durch das rothe Meer (Querbild), die Gesetzgebung auf dem Berge Sinai (Querbild), der Mannaregen, David und Goliath, König Salomon opfert vor dem Tempel, Jonas wird von dem Walfisch an's Land gespieen. Die Thür des Südportals enthält folgende neutestamentliche Darstellungen: die Geburt Jesu, Jesu Taufe, die Berufung der Apostel, die Bergpredigt, die Verklärung Jesu aut dem Berge Tabor (Querbild), der Einzug in Jerusalem (Querbild), die Fusswaschung, das Abendmal, Jesus und die Jünger am Oelberge, der Verrath Jesu



Die Thüre des Südportals



Die Thüre des Nordportals


Die Geburt Jesu


Jesu Taufe

und der Judaskuss, Jesu Verhör vor Kaiphas, die Geisselung, die Grablegung (Querbild), die Auferstehung (Querbild), Jesus erscheint der Maria am Ostermorgen, Jesus speist mit den beiden Jüngern zu Emaus, die Himmelfahrt, die Herabkunft des hl. Geistes.

Und das Hauptmoment im Leben und Leiden des Erlösers, die Kreuzigung? Sie ist schon an hervorragender Stelle am Portale selbst zwischen den beiden Thürmen und Thüren in italienischer Mosaikarbeit zur Darstellung gebracht und fehlt daher auf der Erzthür. Welche Fülle von Begebenheiten aber ist in jenen zahlreichen Bildern veranschaulicht und wie herrlich sind dieselben versinnbildlicht! Mit bewundernswürdiger Kunst haben die Schöpfer der Meisterwerke, Dombildhauer Professor Peter Fuchs und Bronzegiesser Joseph Louis, beide zu Köln, es verstanden, Ersterer, einen Entwurf von köstlichem, geistreichem Inhalt und für alle Zeiten unvergänglichem Werth zu schaffen, und Letzterer, die erhabenen Gedanken des Entwurfs und der Modelle in tadellos vollendeter Weise zur Ausführung im harten Metall zu bringen. Schon auf den ersten Blick ist man betroffen von der ausserordentlichen Bedeutung dieser Kunstleistungen; dann aber fühlt man sich fortgerissen von dem fesselnden Eindruck derselben und unwillkürlich verfolgt das Auge in längerem Verweilen alle Einzelheiten. Und was ist der Grund dieser bezaubernden Wirkung? Zunächst die so einfache und doch so überaus schöne Eintheilung der Raumflächen, dann der Gegensatz des äusseren Rahmens mit seinem kräftigen Umfassungsstab zu den anders gestalteten Friesleisten und zu den von diesen eingeschlossenen Bildern, ferner die Pracht der Ornamente, die harmonische Gliederung und die von jeder verwirrenden Unruhe völlig freie Uebersichtlichkeit der Bilderreihen und endlich die stilgerechte wunderbare Komposition und Ausführung der einzelnen Hochreliefdarstellungen, von denen die Querbilder im Verein mit den Löwenköpfen der Gesammtfläche Wechsel und Mannigfaltigkeit verleihen.

Gedankenreich, innig und tief empfindend, voll poetischen Gefühls und ergreifender Wärme, dabei bestimmt und entschieden, kraft- und schwungvoll und jeglicher sentimentalen Süsslichkeit abhold zeigt sich Professor Fuchs


Die Berufung der Apostel


Die Bergpredigt



F. v. Lenbach pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Venustas



F. v. Uhde pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Ruhe auf der Flucht

in diesen, den bedeutendsten seiner zahlreichen Werke, der reifen Frucht langjähriger, eindringender Studien, die als Erzeugniss eines wahren Künstlers eigenes, unabhängiges Schaffen, die Verkörperung selbständiger Ideen bekundet. Aber nicht bloss die von Nachahmung freie Behandlung der mit künstlerischer Kraft und sehr bemerkenswerther Kühnheit dargestellten Bildwerke verdient das höchste Lob, sondern auch die meisterhafte Art, wie Fuchs das Hochrelief durchzuführen weiss. Nirgends tritt er aus der erlaubten Höhenlinie heraus, selbst dann nicht, wenn, wie z. B. beim Abendmahl, eine verhältnissmässig grosse Anzahl von Figuren die Platte belebt, die trotz der Schwierigkeit des perspektivischen Aufbaus dennoch vollständig zwanglos gegeben sind.



Die Verkündigung Jesu auf dem Berge Tabor

Auch der Umstand, dass viele der Hauptfiguren zum Theil nur leicht an die Hintergrundfläche gebunden sind, wodurch namentlich an den Köpfen und Rücken zwischen diesen und der Platte Hohlräume entstehen, hat den Künstler nicht zu verleiten vermocht, mit den Reliefs über die zulässige Höhengrenze hinauszugehen. Mag eine Figur im Vordergrunde sitzend erscheinen, mag sie weit vornüber geneigt sich zeigen, mag sie mit erhobenen, nach aussen vortretenden Armen dastehen, mag sie noch so losgelöst von der Grundfläche dargestellt sein, nie ist die erlaubte Grenzlinie der Reliefhöhe überschritten. Und zugleich gelingt es dem Künstler in erstaunlicher Weise, in seinen Kompositionen an Figuren einerseits nicht zu viel, anderseits nicht zu wenig zu bieten, stets in der Anzahl derselben das richtige Mass zu halten. Der Gesammteindruck jeder Portalthüre ist der der Fülle und des Reichthums, aber keineswegs der der Ueberladung, und diesem Gesammteindruck entspricht auch wieder die Wirkung der einzelnen Bildertafeln. Man betrachte die Querplatten, welche den Einzug in Jerusalem und die Grablegung zum Gegenstande haben. Wie fein durchdacht ist die



Der Einzug Jesu in Jerusalem



Die Fusswaschung



Das Abendmahl

Anordnung der Figuren und wie reich erscheinen die Bilder trotz der verhältnissmässig beschränkten Zahl derselben! Wie diese, so sind durchweg alle übrigen in ihrer Masshaltung wahre Muster einer einfachen und doch reichen Komposition. Und wie frei, wie ungezwungen, wie leicht in ihrer Bewegung sind die Figuren zur Darstellung gebracht! Nirgends eine Spur von Steifheit oder Schwerfälligkeit, überall volles Leben bei gefälligster, schönster Formbildung! Vor Allem die Fusswaschung, Jesus und die schlafenden Jünger am Oelberge, der Judaskuss, das Verhör vor Kaiphas, die Geisselung überraschen durch die zwanglose, packende Lebendigkeit, welche die Kompositionen beherrscht. Auch in der Durchführung aller Einzelheiten hat der Künstler sich als Meister bewiesen. In der Behandlung der Körpertheile, der Gewänder und Tücher, der Rüstungen, Helme, Arm- und Beinschienen und Waffen des Kriegsvolks, der Hausgeräthe und so vielem Anderen zeigt er sich ebenso gross und bedeutend, ebenso genau und sorgfältig, wie in der Gestaltung des ganzen Bildes und des Gesammtwerks. Insbesondere ist auch die Charakteristik der zahlreichen Köpfe eine ungemein scharfe, zum Theil mit wohl begründeter und berechtigter Absicht etwas drastisch-derbe; in der feinsten Weise bis in die geringsten Kleinigkeiten, wie Augen, Nasen, Ohren, durchmodellirt, bringen sie je nach den Verhältnissen Freude und Jubel, Leid und Trauer, Schmerz und Schrecken, Entrüstung und Zorn, Ueberraschung und Erstaunen, Unschuld und Hoheit, kurz alle die verschiedenen Aeusserungen des Seelenlebens zum vortrefflichsten Ausdruck, zu welchen das Leben, Wirken und Leiden Jesu dem Heiland selbst und denen, die um ihn waren, Anlass gab.

So stellt sich das Werk des Professors Peter Fuchs den hervorragendsten und bedeutendsten Vorbildern auf dem Gebiete der Reliefdarstellung würdig und ebenbürtig an die Seite, erscheint aber trotz aller vorbildlichen Ueberlieferungen als die freie, selbständige Verkörperung einer grossen künstlerischen Idee, die sowohl in dem fesselnden, feierlich ernsten Gesammteindruck wie in der Wirkung der Einzelheiten zur rückhaltlosen Bewunderung fortreisst. Der Künstler hatte noch die Freude, mit hoher Befriedigung auf seine auch im Guss so herrlich gelungene



Jesus und die Jünger am Oelberg



Der Judaskuss


Jesu Verhör vor Kaiphas

Schöpfung zu blicken; die Aufstellung der Südportalthüre am Dome zu Bremen sollte er jedoch nicht mehr erleben. Zwei Wochen nach Vollendung derselben, zur Zeit wo sie die Kunstwerkstätte verliess, um ihrem Bestimmungsorte zugeführt zu werden, ereilte ihn, im Alter von 68 Jahren, nach längerer Krankheit der Tod, am 31. Juli 1898. Ein an Arbeit, Erfolgen und Anerkennung reiches Künstlerleben hat damit seinen Abschluss gefunden. Fuchs war ein weit über die Grenzen der Rheinprovinz hinaus bekannter und hochgeschätzter Meister der ornamentalen Plastik, dem der Kölner Dom den grössten Theil seines viel bewunderten bildhauerischen Schmuckes verdankt. Das grossartigste, bedeutendste und umfangreichste aller seiner Werke aber sind die beiden Portalthüren am Dome zu Bremen, Werke, die noch in fernster Zukunft Zeugniss ablegen werden von dem Ideenreichthum und der ungewöhnlichen künstlerischen Gestaltungskraft ihres Schöpfers.


Die Geisselung

Nicht minderes Lob aber wie der Dombildhauer Fuchs verdient der Bronzegiesser Josef Louis, aus dessen Werkstätte die beiden Thüren hervorgegangen sind. Mit feinstem Verständniss für die romanischen Formen, genauester Sachkenntniss und liebevoller Hingabe an seine höchst schwierige Aufgabe hat Louis diese gelöst und alle Anforderungen, welche die Modelle, der Guss und die Ciselirung stellten, in geradezu glänzender Weise erfüllt. Der tadellosen Ausführung der prächtigen durchbrochenen Umfassungsstäbe und der schönen Friesleisten, die im Vergleich mit den Bildertafeln verhältnissmässig leicht herzustellen waren, so wichtig sie auch als Ornamente für die Gesammtwerke sind, sei nur eben Erwähnung gethan. Unendlich viel schwieriger gestaltete sich der Guss und die Bearbeitung der Bildwerke und der Anforderungen, welchen hierbei der Giesser zu genügen hatte, waren zahllose. Schon die reine Behandlung der vielfach zwischen den Hochrelieffiguren und dem Plattenhintergrunde entstandenen engen Hohlräume bot besondere und sehr grosse Schwierigkeiten, welche nur durch die peinlichste Sorgfalt, unermüdliche Ausdauer und vollkommene technische Sicherheit zu überwinden waren. Und dieselben wurden derart vorzüglich überwunden, dass die Rückseiten der Figuren mit der gleichen Genauigkeit bearbeitet erscheinen wie die Vorderseiten. Letztere boten dem Meister natürlich ausserordentlich reiche Gelegenheit, sein künstlerisches Feingefühl und seine tiefe Sachkenntnis zu bekunden, und er hat diese sowohl in der Kunst der Ciselirarbeit wie in allen


Neuer Löwenkopf


Alter Löwenkopf

anderen Hantierungen auf's herrlichste bethätigt. Haarscharf ist alles bis in das geringfügigste Detail ausgeführt. Man betrachte, um nur einige Bildwerke hervorzuheben, eingehend den Einzug in Jerusalem, das Verhör vor Kaiphas, die Geisselung, die Grablegung und man wird finden, dass die Stoffe der Gewänder, das Leinen, die Ausrüstung der römischen Kriegsknechte, die Waffen und Werkzeuge, die Geräthe, Gefässe und Möbel, die Thiere, die nackten Körpertheile, wie die Köpfe mit ihren Einzelheiten, die Hände und Füsse, kurz alles, selbst das Unbedeutendste, wie z. B die Fransen an dem Teppich, welcher von dem hohen Stuhle des Kaiphas herabhängt, mit der erstaunlichsten Sorgfalt behandelt sind. So steht Josef Louis in diesen Meisterwerken der Giesskunst als der würdige Helfer des Schöpfers der Modelle da: beide Künstler haben gleichen Antheil an dem Gelingen derselben und theilen sich in die Ruhmespalme; die Ehre und das Verdienst, das sich der Dombildhauer Fuchs um die Herstellung der Thüren durch seinen Entwurf und seine Modelle erworben hat, kommt infolge der wunderbaren Ausführung der letzteren im Guss in demselben Masse dem Bronzegiesser Louis zu, den seine grossartige Kunstleistung mit berechtigtem Stolz erfüllen darf.


Die Grablegung

Neben den beiden Künstlern verdient an dieser Stelle noch eine edele Bremer Dame erwähnt zu werden, die Frau Wittwe Consul Maria Hackfeld, welche die Portalthüren gestiftet und für die Herstellung der Modelle und die Ausführung im Guss den Betrag von 40,000 Mark gewährt hat. Die Thür des Nordthurmes trägt über dem oberen Umfassungsstab die Inschrift: Diese Erzthüre stiftete Frau Maria Hackfeld, geb. Pflüger. MDCCCLXXXXIV, die des Südthurmes die Worte: Zum Gedächtnisse ihres verew. Gatten Heinrich Hackfeld MDCCCLXXXXVIII. Wer die hochherzige Dame nicht kennt, sie aber in getreuem Bilde sehen möchte, betrachte auf der untersten


Die Auferstehung



C. Kiesel pinx.

Abendfriede



J. Schmitzberger pinx.

Füchsleins Morgenruhe


Jesu erscheint der Maria am Ostermorgen


Jesus speist mit den beiden Jüngern zu Emaus

Tafel in der linken Ecke des linken Flügels der Südthüre die Figur der Maria, welcher der Erlöser am Ostermorgen erscheint. Der Kopf der Maria stellt in porträtähnlicher Nachbildung die Gesichtszüge der Stifterin dar. Der Künstler hat es als eine Pflicht der Dankbarkeit erachtet, die durch das Hinscheiden ihres geliebten Gatten schwer geprüfte Wittwe auf dem Werke zu verewigen, das ihr frommer Sinn hat entstehen lassen. Und wer das Bild genauer betrachtet, wird auch noch manches Andere entdecken, was auf die Stifterin Bezug hat. Das Band unter dem Engel links trägt den Namen Maria Hackfeld, hierunter sieht man das Familienwappen, eine Fahne mit einem Kreuz und einen Pflüger, und im Hintergrunde, in Anspielung auf den Geburtsnamen der Stifterin, einen Pflüger, der das Feld beackert und hinter seinem von einem Pferde gezogenen Pflug der in der Ferne sichtbaren Stadt Bremen mit ihrem hohen Dome zuschreitet. Ein Bild höchst feinfühliger, unauffällig ehrender Anerkennung!

Ausser den mit Bewunderung erfüllenden Vorderseiten der Portalthüren sind auch die Rückseiten derselben sehr beachtenswerth und der Kunstkenner wird diesen gleichfalls seine volle Aufmerksamkeit zuwenden. Hier ist es zunächst die ausgezeichnete Schmiedearbeit, welche die Blicke fesselt. Jede Thüre wird von sechs eisernen Bändern in schweren Angeln, von denen auf jeden Flügel drei kommen, gehalten; oben an jeder Thür befindet sich ein starker Riegel mit charakteristisch gebildeter Hebelstange, unten ein schwerer Fallriegel und zwischen den mittleren und unteren Thürbändern ein prächtiges Bronzeschloss. Letzteres sowohl wie auch die eisernen Beschläge sind nach alten Vorbildern entworfen und in durchaus strengen Formen in romanischem Stil ausgeführt. Die an sich zwar einfach gehaltenen Beschläge, die jedoch in ihrer Gesammtheit einen reichen Eindruck machen und an die interessantesten Kirchen- und Klosterthüren des 10. und 11. Jahrhunderts erinnern, füllen fast die ganze Rückseite aus. Im Verein mit den beiden Riegeln, dem Bronzeschloss und den so viel als möglich symmetrisch angeordneten Bronzemuttern, welche die Bronze der Vorderseite festhalten, beleben sie die Holzfläche derart, dass sich dem Beschauer ein abwechslungs-


Die Himmelfahrt Jesu


Die Herabkunft des heiligen Geistes

reiches Bild darbietet, dessen grossangelegte Linienführung das Auge ungemein erfreut und dem Ganzen infolge der harmonischen Anordnung der einzelnen Theile einen ebenso erhabenen wie ruhigen Charakter verleiht. So haben auch die Innenseiten der Thüren seitens des verstorbenen Bremer Dombaumeisters Salzmann, nach dessen Angaben dieselben von Karl Louis, dem Sohne des Bronzegiessers, gezeichnet wurden, eine sehr liebevolle Behandlung erfahren und bilden ein würdiges, höchst stilvolles Gegenstück zu den bewundernswerthen Vorderseiten. Die Eisenbeschläge wurden in Köln von dem Kunstschmiedemeister Fr. W. Langenberg in vollendeter Weise ausgeführt, während das Bronzeschloss in der Giesserei von Louis hergestellt wurde.



Das Thürschloss

Hat Bremen die Ehre, an seinem Dome die grossartigsten und herrlichsten Portalthüren in ganz Deutschland zu besitzen, so hat Köln den Ruhm, dieselben geschaffen zu haben. Es mag auffallend erscheinen, dass das protestantische Bremen sie in dem katholischen Köln hat ausführen lassen. Allein die Metropole der Rheinprovinz ist wie von Alters her, so auch heute noch als Heimstätte aller Zweige der christlichen Kunst berühmt und den hohen Ruf, in welchem «die Stadt mit dem ewigen Dom» als Pflegerin der alten romanischen und gothischen Stilüberlieferungen steht, hat sie in den nun vollendeten Prachtwerken nicht bloss glänzend gewahrt, sondern ihrem reichen Ruhmeskranze noch ein neues, unvergängliches Blatt hinzugefügt: in der deutschen Kunstgeschichte werden diese Kölner Arbeiten und die Namen ihrer beiden Schöpfer, von denen jeder vier Jahre angestrengter Thätigkeit auf die Herstellung derselben verwandt hat, zu allen Zeiten einen Ehrenplatz einnehmen.



DIE ALLEGORIE

VON

WOLFGANG KIRCHBACH

Als vor einiger Zeit in Berlin die Entwürfe zum Denkmal des Fürsten Bismarck ausgestellt waren, gab es mancherlei sonderbare Lindwürmer, hingerollte Ecksteine, altgermanische Keulenschwinger, auch Germanenkrieger mit Bären und Löwen zu sehen. Sphinxe, auf denen lesende Jünglinge sitzen, Panther, die sich von Jungfrauen mit emporgehobenen Kaiserkronen in der Hand auf den Kopf treten lassen, ein Atlas, der die Erdkugel trägt, eine Athene im archaïstischen Gewand, Schwerter schmiedende Muskelrecken, Obelisken, ein erwachender Barbarossa — dies und Andres konnte man an den verschiedenen Sockeln angebracht finden, auf denen der Alt-Kanzler des Reiches steht. In einigen Fällen vermochte Derjenige, welcher in germanischer Mythologie und Geschichte wohlbewandert ist, gewiss sofort zu erkennen, wer der betreffende Schwertjüngling etwa sein sollte. In anderen Fällen aber war es völlig unmöglich, irgend eine bestimmte Sagengestalt oder Personification zu erkennen. Wem es nicht vom Künstler gesagt wird, der dürfte an dem trefflichen Begas'schen Entwurfe unmöglich herausfinden, wer der Jüngling sein soll, der, auf eine Sphinx hingelagert, in einem grossen Folianten liest.

Bei dieser Gelegenheit hat man von Neuem so manches kritische Wort gegen künstlerische Allegorieen, Symbole und Kennzeichen gehört, und die Frage, ob solche Gestalten noch berechtigt seien, wie weit sie berechtigt sind, ist wieder sehr rege geworden. Jeder Künstler und Kunstfreund wird mit uns gern eine Viertelstunde darüber nachdenken, wie man es wohl am Richtigsten mit diesen allegorischen Gestalten halten soll.

An sich ist die Neigung, symbolische und allegorische Gestalten zu schaffen, in der Kunst so alt wie die Kultur selbst, wie die Verbindung von Kunst und Kultur. Die ältesten Hieroglyphen der Egypter sind schon eine solche allegorische Benutzung der Kunst. Götterwesen mit allegorischen Kennzeichen, als da sind Vogelgestalten, Ochsenköpfe, Sonnenbilder, ganze lange Miniaturreliefs dienen an Stelle der Buchstabenschrift dazu, uns Erzählungen, historische Mittheilungen, Gedichte, Gebete, Staatsbefehle zu übermitteln. Und die urältesten Anfänge der bildenden Kunst in Egypten scheinen nur in's Riesenhafte vergrösserte Hieroglyphen, sind jedenfalls stets allegorisch gedacht und versinn-

lichen Götter und Helden durch besondere Kennzeichen, die nicht einem besonderen Lebenszwecke entnommen sind, sondern etwas Andres äusserlich sind, als sie innerlich sagen wollen. Sowie die bildende Kunst selbständig wird, ist sie auch als Plastik fast nirgends ohne irgend einen allegorischen Bezug ausgeübt worden. Die Götter der alten Griechen galten dem Stamme gewiss als wirkliche, leibhaftige Wesen und nicht als blosse Personificationen von Begriffen; sie waren insofern eine frische Darstellung geglaubter Wirklichkeit. Sie wurden eben auf eine solche Wirklichkeit hin charakterisirt; der Weingott Dionysos mit den weichlichen Formen des Trinkers, die Jagdgöttin Diana mit den schlanken Rennbeinen der Jägerin. Wenn Dionysos, mit Weinlaub bekränzt, eine gold'ne Schaale hält, Diana in ihren Köcher greift, so wird Niemand das «allegorisch» nennen; im Gegentheil, es ist nur die charakteristische Wiedergabe des Wirklichen und der Amtsverrichtung des Gottes. Aber ein «Symbol» in anderem Sinne ist es doch schon, wenn Athene neben ihrem Helm, Speer und Schild, die ihr als kriegerischer Jungfrau zukommen, irgendwo eine Eule in ihrer Begleitung hat, und wenn diese Eule bereits ihre Weisheit versinnlichen soll. Zum Verständniss eines solchen Symbols gehört ein besonderes Wissen, denn an sich würde kein Mensch darauf verfallen, in einer Eule die Versinnlichung der Weisheit zu suchen. Und ebenso streift es bei der sogenannten Diana von Versailles stark an's Symbolisch-Allegorische, wenn die Göttin sich nicht damit begnügt, durch ihren Körperbau, ihr Diadem, Pfeil und Köcher sich natürlicher Weise als jagende Göttin auszuweisen, sondern neben sich noch ein Reh führt. Es ist nicht bekannt, dass Jäger und schöne Jägerinnen jemals Rehe in dieser Weise lebendig mitgenommen, oder dass vollends irgend ein Reh sich das so gutwillig hätte gefallen lassen. Dieses Reh ist vielmehr auch bereits symbolisch gedacht und versinnlicht die Jagdgöttin auf der Jagd, die man sonst vielleicht mit einer kriegerischen Amazone im Kriegsköcher verwechseln könnte. Hier ist das Kennzeichen eine Art abgekürzter Ausdruck für den hinzugedachten allgemeineren Jagdhintergrund.

Wir brauchen gemeinhin das Wort Allegorie für zweierlei Arten von künstlerischer Phantasiethätigkeit. Wir meinen damit eine Personification; wir verstehen aber auch gewisse sachliche Kennzeichen darunter, wie es die Eule der Athene etwa ist, oder irgend welcher andere Hausrath, mit dem wir die Bedeutung einer Gestalt versinnlichen wollen in bildnerisch-abstracter Weise.

Personificationen sind solche Allegorien, welche in menschlicher Gestalt, unter Umständen auch in Thiergestalten oder phantastischen Fabelwesen irgend einen Begriff darstellen. Die Gestalt des Friedens, des Glaubens, der Liebe, der Gerechtigkeit würden wir eine solche allegorische Personification nennen. Eine Abundantia, d. h. Ueberfluss, stellen wir als solche Personification hin; nicht minder in jüngster Zeit sogar alle möglichen menschlichen Thätigkeiten und Erfindungen: Malerei, Telegraphie, Elektricität. Bald als weibliche, bald als männliche Gestalten erscheinen all' diese Begriffe an öffentlichen Gebäuden. Putten mit Kennzeichen oder in lebendigen Thätigkeiten, welche dem betreffenden Industriezweige entnommen sind, allegorisiren und versinnlichen wiederum die Begriffe. Einer Gestalt des Friedens wird man dabei zumeist eine Palme oder einen Oelzweig in die Hand geben; eine Gerechtigkeit wird sicher mit Schwert und Waage in der Hand auftreten. Und würde man sich fragen, wo in aller Welt ist jemals eine wirkliche Göttin oder wirkliche Frau mit einer

Waage in der einen Hand und einem Schwert in der andern gesehen worden, so würde Mancher in Verlegenheit kommen und sich sagen, dass eine solche Ausstaffirung einer Gestalt mit — wörtlich genommenen Dichtermetaphern in der That sehr an den Unsinn streift.

Denn niemals hat irgend ein Richter oder eine Richterin den Sitzungssaal der Rechtsprechung mit einer Waage in der Hand betreten und nur vom Henker weiss man, dass er in Wirklichkeit das Schwert braucht. Und wenn man vollends der Themis, der Justitia oder Gerechtigkeit eine Binde vor die Augen legt, um die erhabene Blindheit des Rechtsspruches zu versinnlichen, die Rücksichtslosigkeit des Rechts, so wird man bemerken, dass das Kennzeichen der Personification auch nichts Anderes, als eine dichterische Metapher ist, welche man sozusagen plastisch-wörtlich verkörpert.

Denn es ist etwas ganz Andres, wenn ein Dichter von der Waage der Gerechtigkeit spricht und damit vor unserer Vernunft und Phantasie einen Vergleich anstellt. Vergleichen können wir in der That die Thätigkeit einer Urtheilsfällung mit einem Abwägen, ja, ein solcher Vergleich versinnlicht unserer Phantasie den sittlichen Gehalt solcher Thätigkeit deutlicher, wenn wir von der Waage der Gerechtigkeit und dem Zünglein derselben reden. Der Zweck des Vergleiches ist in diesem Falle, durch Inanspruchnahme unserer Phantasie die sittliche Abstraction plastisch zu machen; sie anschaubar für unsere Einbildungskraft zu gestalten. Solange dies nur dichterischer Kunstgriff bleibt, ist es auch poetisch und eine Schönheit für die Einbildungskraft.

Sehe ich aber die Waage leibhaftig vom Maler oder Bildhauer dargestellt, so wirkt diese keineswegs als Gegenstand meiner Einbildungskraft. Sie ist ja wirklich, sichtbar da, folglich brauche ich sie mir nicht erst einzubilden. Der Zweck, den der Dichter verfolgte, ist plastisch gar nicht zu erreichen. Im Gegentheil, was dem Dichter diente, unter Zuhilfenahme der Einbildungskraft, mir die Thätigkeit des Urtheilens nach dem Gewicht von Schuld und Unschuld sittlich zu verdeutlichen, das ist etwas höchst Undeutliches, sowie es leibhaftig da ist. Denn das Auge nimmt zunächst die plastischen Dinge als das Abbild dessen, was sie sind. Es erkennt eine Waage und will sich zunächst der richtigen Nachahmung, der Schönheit oder sonst einer Eigenschaft dieses richtig wieder erkannten Gegenstandes erfreuen. Die naive Einbildungskraft würde im Anblick einer Frau mit solchem Gegenstande in der Hand nach ihren angeschauten Erinnerungen vielleicht auf die Meinung verfallen, diese Themis sei eine Fischhändlerin oder Colonialwaarenhöckerin, welche Häringe abwiegt und augenleidend ist, so dass sie sich die Augen verbinden musste. Das Schwert würde man dann vielleicht als ein langes Fischmesser erkennen. Denn dass das, was man da vor sich sieht, als eine Wirklichkeit, ein Naturabbild in seiner Eigenschaft als Abbild g l e i c h z e i t i g ein Gleichniss sein soll, das ist nicht ohne Weiteres zu begreifen. Und noch weniger kann die Waage durch sich selbst als wirkliche Anschauung dazu veranlassen, dass wir irgendwie darauf verfallen, sie für ein Sinnbild des Gerechtigkeitssinnes zu halten. Wir könnten ebenso gut Ursache haben, nachdem man uns gesagt, es sei nur ein Sinnbild, sie für ein Symbol kaufmännischer Ehrlichkeit zu halten, welche mit richtigen Gewichten wägt. Wir könnten sie aber auch für ein Symbol der Vorsicht halten, da wir doch auch die Worte auf die «Goldwaage» legen sollen. Wir könnten rathen auf eine Personification der Chemie, weil diese sich der Waage bedient; es könnte aber auch eine Gestalt der Physik sein, welche durch

Demonstration des Gesetzes der Schwere und des Hebels an der Waage versinnlicht wäre. Und stünde eine solche Themis zufällig vor einer Augenheilanstalt, so würde die Binde zweifellos die Heilmethode, die Waage die Genauigkeit der Procente angewendeter Apothekermittel und das Schwert den Krieg bedeuten können, in dem man sich allerhand Wunden und Augenleiden holt. Man sieht, dass das, was der Einbildungskraft ein Mittel ist, Begriffe zu verdeutlichen durch Metaphern und Vergleiche, für das wirkliche malerische und plastische Anschauen ein Mittel der Verdunkelung, der Undeutlichkeit ist, wenn man nicht durch besondere Schulbildung weiss, dass Themis mit der Waage dargestellt wird zum Erkennungsmerkmal. Die Metapher der Einbildungskraft ist eine Klarstellung; die Metapher im Marmor und auf dem Bilde aber ein Räthsel, ein Rebus. Dass aber das Errathen den Kunstgenuss hindert, der vielmehr ein Erkennen, Wiederkennen sein will, ist wohl sicher.

Dennoch haben seit Jahrtausenden die Künstler sich nicht nur der einfachen lebendigen Personifikation, sondern auch an ihr dieser plastischen Metaphern, Räthselkennzeichen bedient, die nur dann keine Räthsel sind, wenn man zufällig weiss, was sie bedeuten. Jedermann wird einsehen, dass die Personification als solche nicht nur in der Dichtung, sondern auch in der bildenden Kunst ein schönes Mittel der plastischen Versinnlichung ist. Es ist ein Trieb von sittlicher Art, welcher von jeher die Menschheit gedrängt hat, besonders in Zeiten, wo der Glaube an die Götterwelt sich abschwächte, durch Vermenschlichung von Begriffen sittlicher Art neue Götter zu schaffen. Der griechische Olymp selbst, der von Haus aus eine grosse Herberge natürlicher Stammesgötter war, bereicherte sich im Laufe der Zeit mächtig mit allerhand Personificationen von Begriffen, Thätigkeiten, Naturvorgängen, welche Produkte der Kunstpoesie, ja oft der Bildhauerei selbst waren. In den antiken Dramen traten Gestalten wie der Reichthum, die Armuth, der Frieden persönlich auf, sprachen und bewegten sich als Menschen, kein Wunder, wenn auch der Künstler eine «Eirene mit Plutos», «Frieden mit Reichthum» im Marmor bildete. In der jüdischen Poesie traten Begriffe wie «Weisheit», «Vernunft» auf und sprachen schwungvolle Wahrheiten über sich selbst aus. Die «Weisheit» konnte bei Sirach von sich sagen: «Ich breitete meine Zweige aus wie eine Eiche; und meine Zweige waren schön und lustig. Ich gab einen lieblichen Geruch von mir wie der Weinstock, und meine Blüthe brachte ehrliche und reiche Frucht. Kommet her zu mir, Alle, die ihr meiner begehret etc. etc.» So lebhaft war diese Neigung zur Personification von Begriffen, dass man oft ganz vergisst, dass nur «Weisheit» von sich selbst redet, die aber wie ein lebendiger Mensch in überschwänglichen Bildern von sich orakelt. — Es ist der grosse Glaube der Einbildungskraft an sich selbst, welcher in solchen Zeiten gerade die Personification bis zur äussersten Lebendigkeit steigert, nicht bei dem Allgemeinen stehen bleibt, sondern auch die poetische und plastische Gestalt dermassen individualisirt, dass sie entweder zu einem Gotte oder doch zu einem vollen lebensfähigen Menschen wird.

Die Plastik muss aus ihren eigensten Interessen begierig solche Personificationen aufgreifen, gerade weil sie ein vorzüglicher Anlass zur Individualisrung des Marmors oder Erzes ist. Denn in gesunden Zeiten suchte man nicht die Kunst darin, lediglich durch äussere Kennzeichen, wie durch einen Oelzweig nach der wirklichen Sitte, die Personification des Friedens zu geben, sondern durch körperliche Individualisirung. Man schuf ein schönes Weib, dessen Formen und Ausdruck überall das

Wesen der Friedlichkeit versinnlichten nach der natürlichen Erfahrung, dass das Vorherrschen gewisser sittlicher Eigenschaften in uns auch den Körper diesen Eigenschaften nachbildet. Durch die Uebertragung dieses lebendigen Charakterisirungsprinzips, das man an den wirklichen Gottheiten stets übte, auch auf die Allegorien, wurde diese zum natürlichsten Mittel plastischer Verdeutlichung und der Beseelung des Marmors. Denn solch' eine antike «Nike», Sieges-Allegorie, wurde durch den Bildhauer sofort zur Göttin, weil er die allegorische Personification benützte, Alles, was als frisches Beseelungsmoment sieghafter Gefühle im Körper des Siegesfrohen wirkt, leiblich zu veranschaulichen. Und so ist es bis zum heutigen Tage bei allen feinfühligen, geschmackvollen Bildhauern geblieben. Die Kunst kann und wird sich in diesem Sinne niemals die Personification und lebendige Allegorie nehmen lassen. Unendliche Reize der Sinnigkeit frischer Erfindungen hängen daran, welche man aus der Analogie mit dem wirklichen Leben entnimmt. Putten, welche Staffeleien und Palette schleppen, sind als Versinnlichungen nach der Analogie nur kleine Kinder, welche mit diesem sicheren Kennzeichen spielen wie wirkliche Kinder mit allen Dingen spielen. Wir brauchen hierbei Nichts zu rathen, sondern freuen uns an der kindlichen Analogie des Lebens, und je sinnreichere Einfälle Einer in dieser Hinsicht hat und je mehr er die allegorischen Gestalten zu ganz natürlichen Kindern macht, desto mehr ist einer der stärksten natürlichen Kunsttriebe befriedigt, nämlich der sinnreiche Vergleich erlebter Wirklichkeit mit einer künstlerischen Märchenwelt von allgemeinerer Bedeutung. Ein Fries von Putten, welche etwa den Weinbau darstellen, mit Weinlaub bekränzt, Trauben pflücken, keltern, Wein abziehen, trinken und jubiliren oder betrunken sich herumkugeln, muthet uns plastisch ebenso an, als wenn ein Dichter uns ein Märchen von Kindern oder Amoretten erzählen würde, die in einen Weinberg einbrechen und tolles Zeug machten. Das sind nicht Allegorien, sondern Analogien des Lebens als schöne Träume der Einbildungskraft.

Und in diesem letzteren Worte ist ein sehr sicheres Merkmal für den Geschmack des Künstlers enthalten, der uns allgemeine Begriffe oder sonstige symbolische Aufgaben plastisch geniessbar machen will. Zu lebendigen Träumen der Einbildungskraft, welche in sich ein zusammenhängendes Gesetz der Möglichkeit haben, nach dem Gleichniss der Wirklichkeit, müssen die Allegorieen und Kennzeichen des plastischen Künstlers wie des Malers werden, wenn sie uns sinnreich, sinnig erscheinen wollen. In dieser Sinnigkeit liegt dann zugleich die plastische Darstellbarkeit des anschaulichen Gleichnisses, ja die Wonne des Kunstgenusses selbst.

Wenn Alfred Rethel uns z. B. ein Bild der «Nemesis» malt, welche den Mörder in Lüften schwebend verfolgt, streng und furchtbar in der Haltung, so sind wir trotz der Personification eines blossen Begriffes, nämlich des sittlichen Selbstgerichts, doch wie von einer Wirklichkeit gepackt, weil unser Gewissen selbst im Träumen sich eine solche ewige Richterin leicht vorstellen würde, als Produkt unserer eigenen Gewissensangst. Die Kraft der lebendigen Phantasie des Künstlers erklärt den Vorgang durch sich selbst aus unseren geheimsten inneren Erfahrungen. So wird die Personification zum lebendigen Mythus, zur Sage.

Und bis zur Lebendigkeit des Mythus muss auch der Bildhauer seine Relieferfindungen steigern können. Seine Putten und Friese müssen uns anmuthen wie ein Gleichniss Jesu, das auch an sich

ein wirklich möglicher Vorgang ist, wo Einer säet und erntet, wesshalb gerade diese Gleichnisse sich von jeher so gut zur künstlerischen Darstellung eigneten. Dass es nur Gleichniss ist, ergibt Zweck, Standort, allgemeine Anordnung des Kunstwerkes selbst. Denn niemals ist die Kunst die Wirklichkeit, sondern stets ein Abbild und in ihm ein Gleichniss der Wirklichkeit. Als Gott den Menschen nach seinem «Ebenbilde», «Abbild» schuf, schuf er ihn als ein «Gleichniss», denn sowohl im Hebräischen wie im Griechischen bedeutet das Wort, welches die Bibel hier braucht, sowohl Abbild wie Gleichniss.

Nun befindet sich der moderne Bildhauer, wie es scheint, in einer schwierigen Lage, denn es werden ihm Aufgaben gestellt, die oft eine solche lebendige Personification auszuschliessen scheinen. Gelehrte Halbbildung verlangt womöglich geradezu, dass Themis mit der Waage unter allen Umständen erscheine, obwohl diese Allegorie eben kein Gleichniss enthält, sondern nur die Versteinerung eines bereits irgend einmal von einem Dichter vollzogenen Gleichnisses ist. Die Aufgabe ist z. B. einen Staatsmann wie Bismarck in all seinen Beziehungen darzustellen. Ja, wo finden wie die Abbreviaturen, die abgekürzten Symbole solcher Thätigkeit? Was thut denn eigentlich so ein Staatsmann, wozu man auf Friesen lebendige Allegorien erfinden könnte?

Kann das ein Gleichniss seiner Thätigkeit sein, dass man zwei Recken hinstellt, welche einen Eckstein legen? Die Anspielung an unsere Phantasie ist zwar deutlich; denn es fällt uns sofort die Redensart vom Eckstein des Reiches ein, jenes alte Wort der Jesaca, das als Metapher durch alle Jahrhunderte geht. Aber es ist eine plumpe Anspielung, eine trockene, eine leere Allegorie; es ist abermals nur die Versteinerung eines bereits vollzogenen, conventionellen Gleichnisses des Sprachgebrauchs.

Sollte es denn aber wirklich so schwer sein für den modernen Künstler, anziehende Sinnbilder der verschiedenen Aufgaben der Plastik zu finden, welche das moderne Leben stellt? Welche Eigenschaften zeichnen einen Staatsmann wie Bismarck aus? Weisheit, Kühnheit, List, Beredsamkeit. Warum nicht diese als Personificationen zu Füssen seines Postamentes stellen? Wie versinnlichen wir die Weisheit eines germanischen Mannes, ohne zu äusserlichen Räthseln und Anspielungen auf Metaphere zu greifen? Nun, indem wir eine germanische Weise, eine Alraune, welche Runen vor sich auf's weisse Tuch geworfen hat, bilden. Legen wir ihr noch dazu einen Folianten der Edda auf den Schoos, in dem das Havastral, die Sammlung germanischer Weisheitssprüche steht, so haben wir ein direktes Sinnbild der Weisheit und ein deutscher Michelangelo kann in den Ausdruck ihres Antlitzes das Alles legen, was Weisheit in einem menschlichen Antlitz charakterisirt. Und die Beredsamkeit? Kann man eine dankbarere Aufgabe sich denken, als eine schöne weibliche, germanische Frauengestalt mit der Gebärde der öffentlichen Rednerin und mit all' dem Ausdruck des Feuers, welches die Reden vom blinden Höcker diktirte? Und die Kühnheit! Ein Jüngling, der, wenn's nicht «germanisch» sein soll, einen Bären fesselt, oder sonst Etwas. Und die List! Wer weiss nicht, dass es unter alten Germaninnen auch schon Vogelstellerinnen gab? All' diese Personificationen könnte man, um der Einheit des Stils willen, in altgermanischem Kostüm bilden. Und man wäre nicht genöthigt, wie es ein Künstler gethan hat, germanische Krieger zu bilden, welche Löwen neben sich



H. v. Habermann pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Porträt



Ridgway Knight pinx.

Am Fliederstrauch

ruhen haben, was eben dann nur eine allegorische Rumpelkammer wäre. Denn eine einheitliche, mögliche Welt in sich muss die Welt der Sinnbilder sein. Und man will versinnlichen durch ein Bildhauergleichniss, dass Bismarck der Einiger des Reiches war? Nun, was that denn Phidias, als er die Göttin Athene, die Schutzgöttin seiner Stadt, als solche verherrlichen sollte? Erfand er räthselhafte Allegorieen mit allen möglichen Kennzeichen, erlegte er Lindwürmer der Uneinigkeit? Nein, er schilderte auf seinem Friese einfach den Feldzug der Panathenäen selbst, den Huldigungszug der atheniensischen Bürgerschaft, stilisirt nach der Wirklichkeit, übersetzt in's künstlerische Ornament des Frieses. Ein deutscher Künstler, der die Rütliscene aus «Schillers Tell», welche recht eigentlich der Ausdruck der Sehnsucht «Deutscher Einigkeit» war, schilderte, würde uns zu einem sinnigen Vergleiche veranlassen, wenn er im Centrum uns darstellte, wie sie schwören: Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern! Und wenn er noch realistischer verfahren wollte, könnte er auf einem langen Friese schildern, wie etwa ein Extrablatt, welches die Ankündigung der Reichsgründung enthielt, durch die Menge wanderte, wie man sich glückselig auf offener Strasse umarmte, wie man die Säule mit Guirlanden schmückte; er könnte, was man wirklich in Berlin gesehen hat, schildern, wie der Held Bismarck selbst nach einer seiner berühmten Reden aus dem Reichstag tritt und das Volk ihn jubelnd begleitete. Das Alles wäre nicht als Hochrelief, denn das ist das Kreuz aller solcher Darstellungen, sondern nur als Fries stilisirt zu geben.

Und all' diese Darstellungen würden eben nicht Allegorieen, sondern nur lebensfähige, actionsfähige Personificationen und Gleichnisse sein, zum Unterschied von denjenigen Erfindungen, wo das Allegorische in die conventionellen Metaphere des Sprachgebrauchs verlegt wird, die man anschaulich darstellt. Das Letztere ist einfach Eulenspiegel als Plastiker und Eulenspiegelei; es ist der eigentliche Geschmacks-Fehler, der immer bei Vielen die Sinnbilder und Personificationen der Plastik in Verruf gebracht hat. Leider haben sich auch viele Maler ab und zu dahin verirrt, dass sie Parzen mit ihren Scheeren in der Hand auf einem Bilde mit der Waage der Themis anbrachten, die Leyer Apollos und die Sense Saturns, den Vogel Phönix und einige andere ausgestopfte Vögel aus Alterthum, Mittelalter und Neuzeit in allegorische, dramatische Action gegen einander versetzten. Diese Art von gemalten Metapharen, von Rebusaufgaben sind schon in der Dichtung verbotene Waare und nur von pedantischen, schulmeisterhaften Hofpoeten in schulmeisterhaften Zeiten als Geschmacksverirrung aufgekommen. In Malerei und Plastik ist es das wahre Trödelkabinet einer leblosen, pedantischen Phantasie.

Man sieht, je mehr die gesunde, charakteristische Personification, neben der Bildnisswirklichkeit selbst, ein unentbehrliches Hilfsmittel besonders der Plastik ist, desto mehr lehnt sich der Geschmack dagegen auf, dass man dieses Lebendige zu etwas Todtem macht durch wörtliche Versteinerungen dichterischer Metaphere. Ein phantasievoller Künstler wird fühlen, wie scharf, aber auch wie klar die Grenze ist, die ihm der lebendige Zweck des Kunstwerkes vorschreibt.

Nicht als Allegorieen aufzufassen sind natürlich all jene Fabelgestalten, jene Tritone, Wasserpferde, Nymphen und das ganze Gesindel, welches Begas und Diez auf ihren Brunnen uns so köstlich lebendig machen. Das sind wirkliche Wesen der Einbildungskraft und die plastische Lust aller Künstler

hat sie stets so behandelt. Man komponirt sie so, als sei es eine Gesellschaft, die wirklich in diesem Brunnen badet, schwimmt, sich tummelt.

Für das Standbild aber gilt noch ein besonderes Stilgesetz der Phantasie, dass man ein solches, wenigstens nicht in nächster Nähe, mit Figuren der Wirklichkeit umgibt, die etwa dem Helden huldigen. Fasst ein Künstler es so, dass sie dem Standbild huldigen, so lässt sich wohl Etwas schaffen, das Kunst, Stil und Realität zugleich ist. Jene Apotheosen aber, wo realistische Volksscenen zu Gruppentheilen in buntem Spiele als Vollfiguren aufgebaut werden, sind desshalb unkünstlerisch, weil der Held doch selbst auf einem Postament steht, um das denn doch auch nur Figuren sitzen können, die irgend wie in's Gleichniss fallen. Denn ein Kunstwerk, das seine eigenen Bedingungen aufhebt, ist stillos. Und ein Künstler, der sich bewusst bleibt, dass man innerhalb der Bedingungen des Kunstwerks bleiben muss, der wird dann auch nicht fehlen in der Unterscheidung echter Sinnbilder, Personificationen und Gleichnisse der Kunst von den todten und leeren Allegorieen des blossen Sprachgebrauchs.



Eduard von Gebhardt

von

Friedrich Schaarschmidt



E. v. Gebhardt in seinem Hause

In stiller Weltabgeschiedenheit, wenige Meilen von der Stelle entfernt, wo die norddeutsche Tiefebene zwischen Weser und Wesergebirge beginnt, liegt das protestantische Kloster Loccum. In einer Landschaft voll eigenthümlichen Reizes, zu dem sich die scheinbar widersprechendsten Elemente vereinigen, ragen zwischen den hochbedachten niedersächsischen Bauernhäusern die altersgrauen Mauern des Klosters hervor. Nichts scheint hier verändert seit der Zeit, da zu Ende des XIII. Jahrhunderts die prächtige Klosterkirche vollendet worden war, und doch birgt dies Kloster seit weniger als einem Jahrzehnt ein Kunstwerk, das sich von all dem, was sonst in Klöstern zu sehen ist, nach äusserer Art und innerlichem Geist sehr wesentlich unterscheidet, wenn es freilich andererseits auch wieder so hineinpasst in den alten Kreuzgang, in das ehrwürdige Gemäuer, als sei es auf demselben Boden mit ihm gewachsen, verdanke derselben herbfrischen Natur seine Entstehung.

Ein protestantisches Kloster wurde Loccum genannt. — Das klingt widersinnig; ein Denkmal protestantisch-kirchlicher Malerei ist in ihm entstanden, und das klingt fast noch wunderlicher. — Denkt man doch bei dem Begriff der kirchlichen Kunst, besonders der Malerei, heutzutage fast ausschliesslich an die katholische, und nicht ganz mit Unrecht.

Seit dem Niedergang der römischen Reiche war es die Kirche gewesen, die der Kunst ihre Aufgaben zugewiesen hatte, ganz so, wie es vorher der heidnische Götterglaube gethan hatte. Nur sehr selten und in Ausnahmefällen wurde sie dabei von weltlichen Mächten unterstützt oder abgelöst, und selbst dann waren die fürstlichen oder bürgerlichen Mäcene, die Herrscher oder Gemeinden, meist von religiösen Beweggründen geleitet. Als durch die Reformation die Scheidung eintrat, da blieb der alten Kirche mit ihrem überlieferten prunkvollen Gottesdienst, mit ihrem durch die Jahrhunderte erwachsenen südländischen Bestreben, auch äusserlich ihre Macht zu zeigen, alle Bethätigungen des menschlichen Geistes in ihren Dienst zu nehmen, auch die Pflege der Kunst. Sie blieb ihr unbestritten auf rein kirchlichem Gebiet, denn, so wenig die Reformatoren, mit Ausnahme von Calvin und Zwingli, den Künsten abgeneigt waren, so konnte es doch bei ihrem Streben nach Vereinfachung der Lehre sowohl wie des Gottesdienstes nicht ausbleiben, dass bei den Protestanten die künstlerische innere Ausstattung der Kirchen unterblieb.

Dazu kam, dass die Verhältnisse der protestantischen Gemeinden selbst, wie sie sich nach und nach entwickelten, ganz und gar nicht der Art waren, dass man Geld für scheinbar so rein äusserliche und relativ überflüssige Dinge, wie künstlerische Ausschmückung der zum Cultus oder zu Versammlungen dienenden Räume nun einmal nach protestantischer Laienauffassung waren, übrig gehabt hätte, ganz abgesehen davon, dass Deutschland, das Mutterland des Protestantismus, nach dem 30jährigen Kriege es ohnehin zu einer eigentlichen Kunstblüthe nur an ganz vereinzelten Stätten wieder gebracht hatte. Diese Kunstblüthe war dann ebenso, wie in den protestantischen Niederlanden eine durchaus profane, bürgerliche, meist ausgesprochen nationale oder patriotische, wenn auch häufig nur lokalpatriotische.

Entwickelte sich somit und zwar vornehmlich gerade in Nordholland, eine grossartige profane Kunst, so blieb die christlich-kirchliche Kunst ausgesprochen katholisch; war doch gerade in den Niederlanden der bilderfeindliche Einfluss Calvin's am stärksten gewesen, hatte durch die Ausschreitungen der Bilderstürmer hier den grössten Schaden angerichtet. Ihn in den dem Katholicismus wiedergewonnenen Ländern zu ersetzen, war ein Hauptbestreben der Jesuiten gewesen. Als Hauptvertreter dieser spezifisch katholisch-kirchlichen Kunst finden wir in der späteren nordischen Malerei den grossen Peter Paul Rubens, der freilich auch der Profanmalerei ein gutes Theil seiner Titanenkraft widmete.

Wohl hatten sich schon früh einzelne Künstler der reformirenden Bewegung angeschlossen und auch in ihrer Kunst für dieselbe gesprochen, aber selbst wenn man einen Dürer, Cranach, Holbein für den Protestantismus in Anspruch nehmen wollte, so konnte es doch zu einer eigentlich protestantisch-kirchlichen Kunst in Deutschland so wenig kommen, wie, trotz Rembrandt und seiner zahlreichen biblischen, von durchaus protestantischem Geist erfüllten Bilder und Radirungen, in den Niederlanden, denn das, was erst eine Kunst erstarken und gross werden lässt, eine monumentale Aussprache, ein Zusammenwirken mit und innerhalb einer wesensgleichen Umgebung, das blieb aus den oben erwähnten Gründen bis auf ganz geringe, gelegentliche Anläufe jenen Bestrebungen versagt. — Die protestantischen Maler neuerer Zeit, die das Leben Christi und die biblischen Geschichten darstellten, haben sich in ihrer Auffassung und Formengabe merkwürdiger Weise viel mehr den gleichzeitigen, oder wenig älteren, aber auf der alten Tradition fussenden, katholischen Vorbildern angeschlossen, als



Kloster Loccum

dass sie es jemals ernstlich versucht hätten, auf den gemeinsamen Ursprung, die altchristliche oder auch nur auf die Frührenaissancemalerei zurückzugehen, die ihre Entfaltung doch auch reformirenden Bewegungen verdankte.

Und nun will es scheinen, als ob in dem hannover'schen Dorfe nicht nur der scheinbare Widerspruch eines lutherischen Klosters bestände, sondern auch jetzt, am Ende unseres als rationalistisch verschrieenen Jahrhunderts, ein monumentales Werk protestantisch-religiöser Malerei entstanden sei, ein Werk von solcher Kraft und Bedeutung, dass wenn überhaupt von ihm aus dieser neue Zweig der deutschen Kunst erwachsen muss.

Es mag der Mühe werth erscheinen, den Boden kennen zu lernen, auf dem ganz in der Stille vor noch nicht 10 Jahren dies merkwürdige Denkmal deutscher Wandmalerei entstanden ist, denn wenn auch nicht dessen letzte Wurzeln diesem Boden entstammen, so hat der Künstler, dem die Bilder zu verdanken sind, doch schon während der Arbeitszeit so an dem eigenartigen Klosterleben theilnehmen können, dass genug von dem Erdgeschmack der Scholle in sein Werk übergegangen ist.



E. v. Gebhardt. Johannes der Täufer, Wandgemälde in Loccum

Im Jahre 1163 kamen von Volkerode bei Mühlhausen in Thüringen Cisterziensermönche in die Gegend des heutigen Loccum, wo sie nach zweimal aufgegebenen Niederlassungen in der Nähe das heute noch stehende Kloster gründeten. Der Grund und Boden sowie die Dörfer in der Umgegend waren zu diesem Zweck vom Grafen Wilbrandus de Halremund der Jungfrau Maria, dem heiligen Georg und den Brüdern dargebracht worden. Aber erst im Jahre 1240 hatten diese — es waren ihrer nach der alten Ordensregel zwölf an der Zahl mit einem Abte — die Umgegend, die damals «ein Ort des Schreckens und der wüsten Einöde, der Plünderer und Räuber Aufenthalt» genannt wurde, soweit urbar gemacht, dass sie aus eigenen Steinbrüchen die prächtige Klosterkirche beginnen



E. v. Gebhardt. «Die Bergpredigt», Wandgemälde im Kloster Loccum

konnten, die dann schon 1277 durch Abt Hermann II als vollendet eingeweiht wurde. Es ist eine über 67 Meter lange, dreischiffige, romanische Basilika mit Querschiff und je zwei Kapellen neben dem Chor, an der sich trotz der frühen Zeit der Uebergang zur Gothik schon in den Spitzbogen der Gewölbegurten und der Durchgänge zu den Seitenschiffen bemerkbar macht. Nach Süden liegt der prächtige Kreuzgang, an dessen Aussenseiten die Klostergebäude aufgeführt waren. Diese zeigen, wie schon die Kirche, die Eigenthümlichkeiten des Cisterzienserordens, dessen Brüder zum Beispiel nicht in gesonderten Zellen, sondern in einem gemeinsamen Schlafraum übernachteten und sich unter anderem auch dadurch von den Benediktinern, von denen sie ausgegangen waren, unterschieden.



E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Der zwölfjährige Jesus im Tempel

Mit Genehmigung der «Photographischen Union» in München

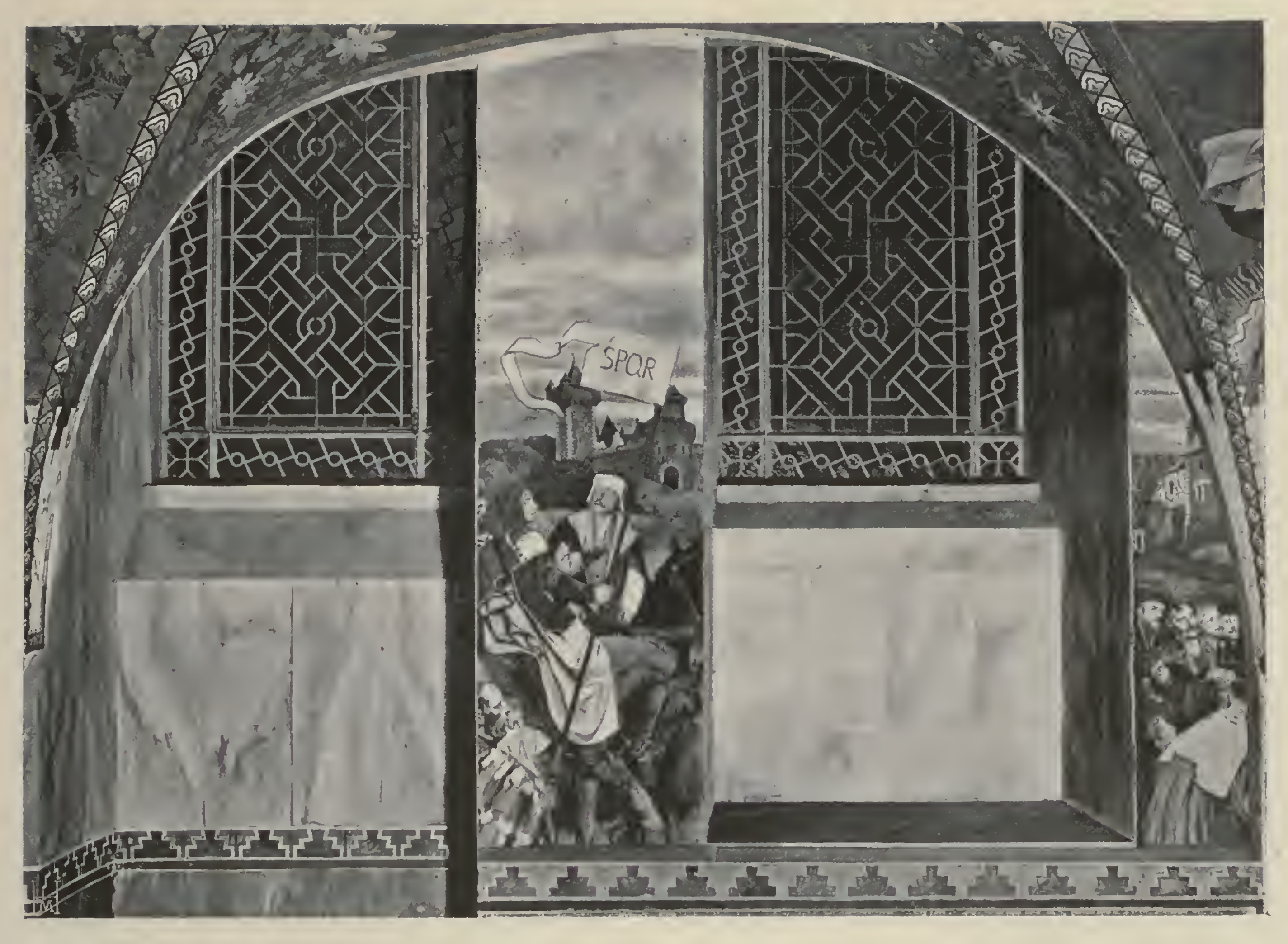


E. von Gebhardt pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus und der reiche Jüngling

Mit Genehmigung der «Photographischen Union» in München

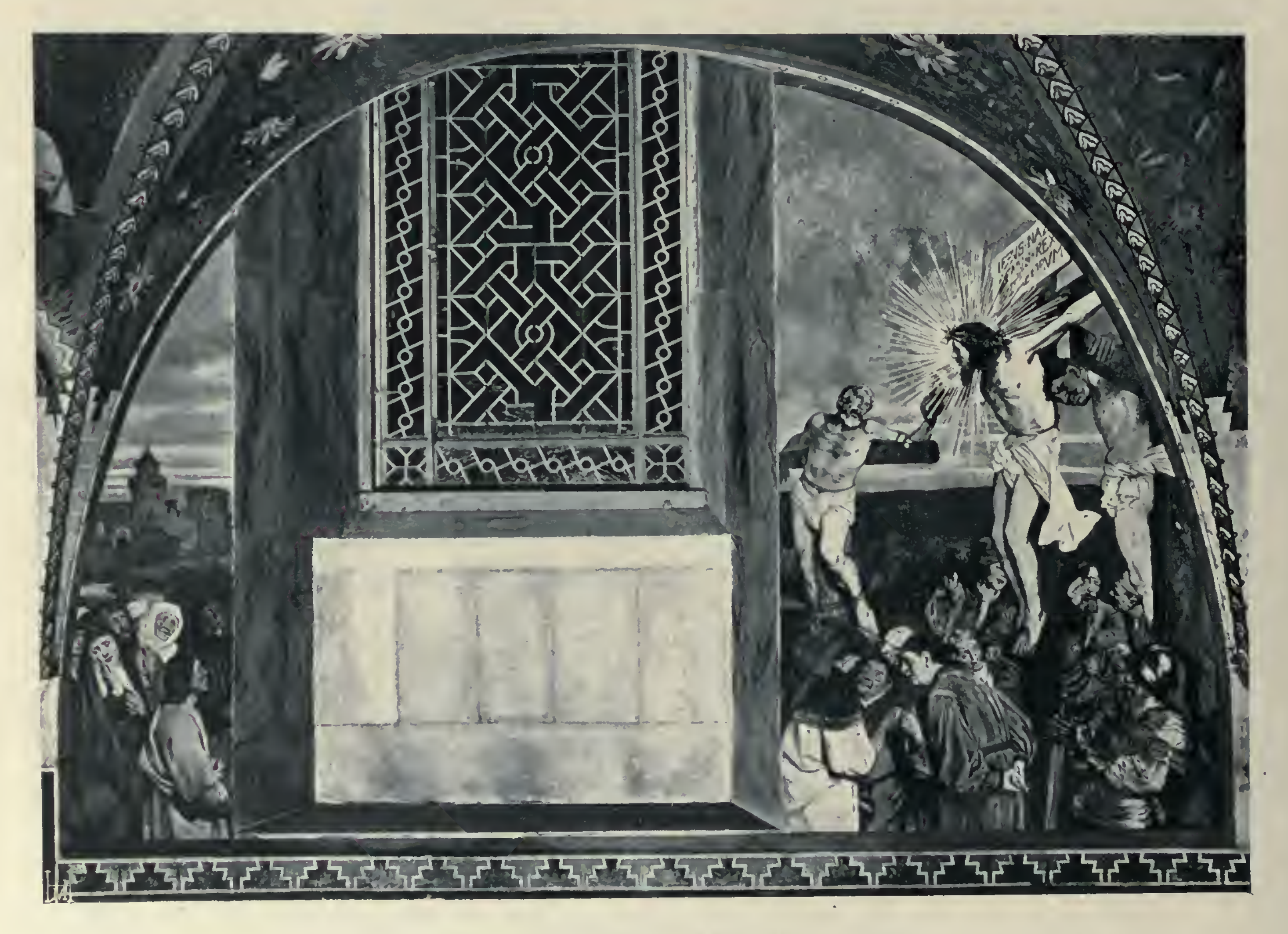


E. v. Gebhardt. Von der «Kreuzigung», Wandgemälde in Loccum

Unter wechselnden Schicksalen vergingen dem Kloster die Jahre und Jahrhunderte. Seine Blüthe fiel in die erste Zeit; im 14. und 15. Jahrhundert sank es von seiner Höhe herab; Unruhen im Innern und Fehden nach aussen waren die Ursachen, bis zu Ende des 15. Jahrhunderts wieder eine bessere Zeit kam, als man beschlossen hatte, keine Adeligen mehr in's Kloster aufzunehmen und auch die Aebte von bürgerlicher Herkunft waren.

Als mit dem Auftreten der Reformation die ganzen Lande in der Nachbarschaft zum Protestantismus übergingen unter Ernst von Braunschweig-Lüneburg, dem Bekenner, und den alten Gegnern Loccums, den Grafen von Hoya, da wandte Kaiser Karl V. dem Kloster seine besondere Aufmerksamkeit zu und hoffte in ihm einen Stützpunkt der alten Lehre zu erhalten. Aber der neue Geist liess sich durch die Klostermauern umsoweniger zurückhalten, als er schon im Innern derselben mächtig geworden war, und eine der merkwürdigsten Episoden in der Geschichte der Reformation ist wohl dieser langsame, gleichsam selbstverständliche Uebertritt der Loccumer Mönche zum Lutherthum. Sie rechneten sich nach wie vor zum Cisterzienserorden und liessen sich noch 1601 auf dem Generalkapitel des Ordens durch einen benachbarten Abt vertreten, aber schon lange vorher waren einzelne Mönche ausgetreten, so 1543 Antonius Corvinus, 1536 schon ein Ludolph Herzog, 1587 Jakob Harmening, der heirathete und in Minden evangelischer Prediger wurde. Allmählich schaffte man eine katholische Einrichtung

nach der andern ab: die Fasten, das Messopfer, den Marienkultus, die Anbetung der Heiligen, die Seelenmessen u. s. w. und begann in deutscher Sprache zu predigen. Als dann Herzog Friedrich Ulrich von Braunschweig-Wolfenbüttel (sein Grossvater Julius hatte Calenberg geerbt, dessen Herzöge die Schutzherren des Klosters schon 1530 unter Anerkennung von dessen Rechten geworden waren) die Regierung übernahm, da versprachen die von ihm bei der Huldigung des Klosters ausgestellten Reversalien in Sachen der Religion, dass Abt, Prior und Konvent bei der Augsburgischen Konfession verharren sollten. Und dabei blieb es, trotz der ergebnisslosen und mehr platonischen Verhandlungen



E. v. Gebhardt «Die Kreuzigung», Wandgemälde in Loccum

des ehrgeizigen und eitlen, aber doch auch thatkräftigen Abtes Gerhard Molan mit Spinola und Bossuet zum Zweck einer Wiedervereinigung der evangelischen und katholischen Kirche, an denen sich auch Leibniz betheiligte.

Schliesslich ist nach mancherlei Umwandlungen das heutige Prediger-Seminar entstanden, in welchem zwölf junge lutherische Theologen nach dem bestandenen ersten Examen für zwei Jahre Aufnahme und weitere Vorbildung für ihren künftigen Beruf finden. Noch immer steht an der Spitze ein Abt, der in Hannover residirt, wo das Kloster schon im Jahre 1224 ein Haus erwarb, den Loccumer Hof, und von den alten Mönchsgebräuchen ist heute noch eine Hora übrig geblieben, die von den Hospites, an deren Spitze ein Studiendirektor steht, allabendlich um 6 Uhr im Chorgestühl der alten

Klosterkirche gesungen wird. Dort steht auch noch neben dem Altar unberührt ein uraltes, ehemals wunderthätiges Madonnenbild aus Holz, wie in den Seitenkapellen und der Vorhalle verschiedene reizvolle, geschnitzte Holzaltäre sich befinden, die noch in den 50er Jahren pietätvoll restaurirt und sogar mit hübsch gemalten Heiligenfiguren ausgestattet wurden.



E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum

Aus alter Mönchszeit, vielleicht als eine Erinnerung an die geheimen Gebräuche der Bauhütten, besteht unter den Hospites die Einrichtung geheimer Zusammenkünfte zum Zweck gemeinsamer Stellungnahme in inneren Angelegenheiten, der sogenannte Salon, zu dem kein Uneingeweihter, auch keiner der Vorgesetzten oder Lehrer Zutritt hat. — Der Abt trägt bei seiner Einführung die bischöfliche Mitra mit Inful und den Stab.

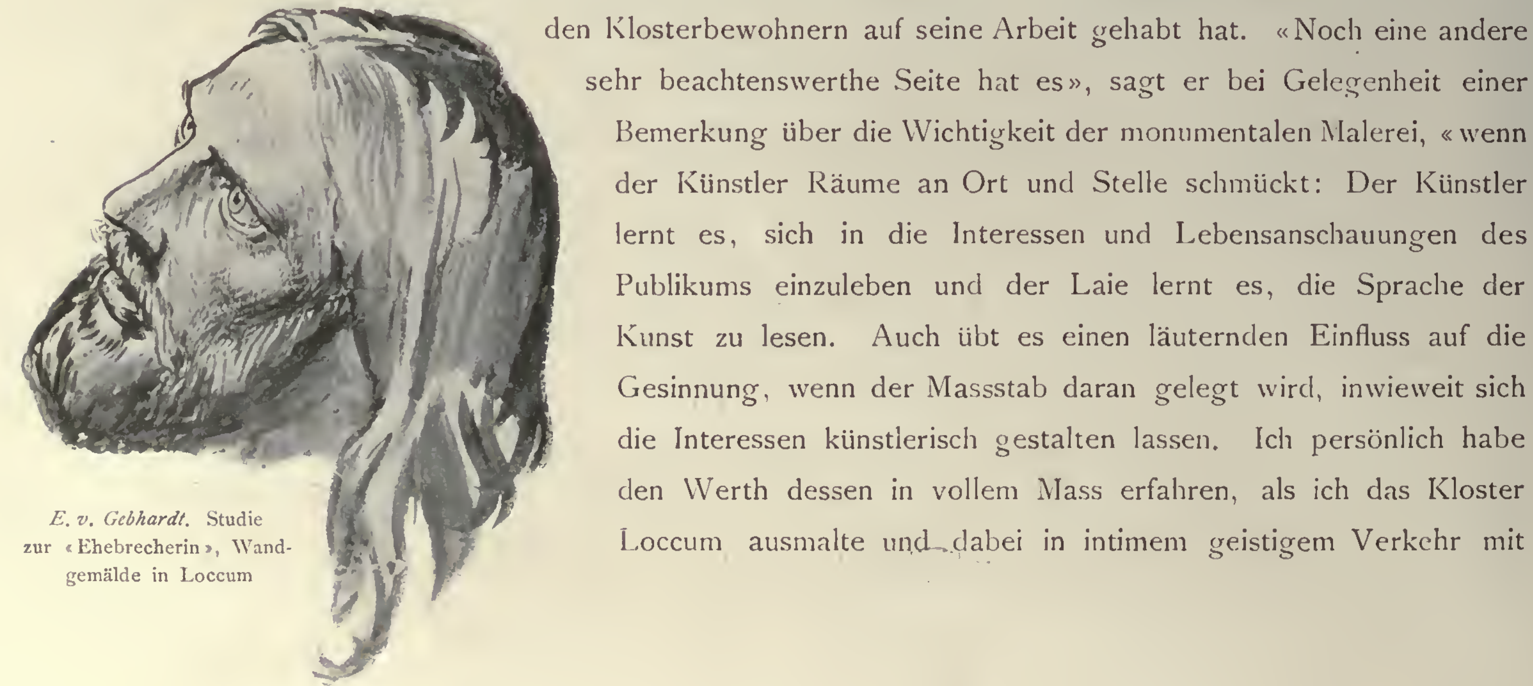
Aber so wunderlich und gleichsam widerspruchsvoll und bei allen scheinbaren Widersprüchen doch in sich harmonisch geschlossen und in seinen Resultaten segensreich dieses lutherische Prediger-Seminar sein mag, so interessant die architektonischen Schönheiten der alten Cisterzienserkirche und auch manches zugehörigen, alten Gebäudes auch sind, das, was als ganz neu, ganz eigenartig und als vielversprechende Grundlage eines wichtigen Zweiges der deutschen Kunst hier auf dem alten Kulturboden erwachsen ist, das sind die Wandgemälde, welche Eduard von Gebhardt, Professor an der Akademie zu Düsseldorf, in den Jahren 1884—1892 hier im Auftrag der preussischen Regierung geschaffen hat.

Wohl liegt dem Besucher die Frage nahe, warum gerade hier, in diesem weltfernen Winkel, zu dem noch heute, wo dies geschrieben wird, nur ein kaiserlich deutscher Postwagen fährt, da die „Steinhuder Meerbahn" noch nicht über den einsamen Hügelrücken, den Loccumer Berg, hinweg oder um ihn herum geführt ist, warum gerade in dieser Abgeschiedenheit zwischen Berg und Wald, Moor und Haide, in dem alten Cisterzienser-Kreuzgang, das lebensvolle, epochemachende Werk ausgeführt werden musste. Aber wenn man sich dann in dieser kleinen und merkwürdigen Welt mit

ihrem halb priesterlich ernsten, halb studentenhaft lustigem Wesen, mit ihren aus uralter Zeit stammenden Gebräuchen und dem neuzeitlich-wissenschaftlichen Arbeiten im steten Hinblick auf ein praktisches Christenthum — wenn man sich hier nur ein wenig umgesehen hat, wenn man den Eindruck der hohen Kirchenhallen, der traulichen Kreuzgänge, die Schönheit des Hochwaldes dicht neben der Klostermauer hat auf sich wirken lassen, wenn man vor Allem das sichere Fernsein von allem dem, was man Welt nennt, mit seinem städtischen Lärm, seiner Naturfeindschaft und Unwahrhaftigkeit wohlig empfunden hat, dann wird man begreifen, dass nur in solcher Abgeschiedenheit von der unruhigen grossen Welt, in dem engen seelischen Contact der Wenigen, die zum Hause gehören, in dem geistigen Zusammenwirken und gegenseitigen Sichanregen des Künstlers und der Theologen ein grosses Werk christlicher Kunst entstehen konnte, wie ja denn auch die alten Klosterfresken von Assisi, bei Monte Oliveto und alle die anderen nur unter solchen oder ähnlichen Bedingungen entstanden sind, und nur diesem Ursprung ihren naiven, gläubigen Charakter verdanken. Gebhardt selbst hat das sehr wohl empfunden und die glückliche Wirkung betont, die eben dies Zusammenleben mit den Klosterbewohnern auf seine Arbeit gehabt hat. «Noch eine andere sehr beachtenswerthe Seite hat es», sagt er bei Gelegenheit einer Bemerkung über die Wichtigkeit der monumentalen Malerei, «wenn der Künstler Räume an Ort und Stelle schmückt: Der Künstler lernt es, sich in die Interessen und Lebensanschauungen des Publikums einzuleben und der Laie lernt es, die Sprache der Kunst zu lesen. Auch übt es einen läuternden Einfluss auf die Gesinnung, wenn der Massstab daran gelegt wird, inwieweit sich die Interessen künstlerisch gestalten lassen. Ich persönlich habe den Werth dessen in vollem Mass erfahren, als ich das Kloster Loccum ausmalte und dabei in intimem geistigem Verkehr mit



E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum



E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum



E. von Gebhardt pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Pietà



E. von Gebhardt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Bergpredigt

Mit Genehmigung der «Photographischen Union» in München

denen stand, für die ich malte; ich weiss, welchen geistigen Gewinn ich daraus gezogen habe und ich glaube, dass das Interesse, mit dem die Klosterbewohner dem Fortschritt der Arbeit folgten und sich dabei in die innere Arbeit des Künstlers einlebten, für sie auch nicht ohne geistigen Gewinn gewesen ist.»

Freilich dies schon vorher zu empfinden, diese einsame und doch von eigenartigem Leben erfüllte Stätte zu entdecken und dann den richtigen Mann dahinzuführen und ihm zu sagen: «hier male nun, wovon Deine Seele voll ist», dazu gehörte der seltene Feinsinn eines Mannes, der sein Verständniss für Kunst und Künstler nicht aus den Büchern allein geschöpft hat, sondern dem das Licht aufgegangen ist vor den Denkmälern des klassischen Bodens von Sacro speco bis zu Mantua und Tiepolos Venedig. Und dies Verdienst ist ein doppeltes, denn der Künstler ging fast zaghaft an das Werk, das seinen bisherigen Arbeiten verhältnissmässig fern lag, wenigstens in Bezug auf Umfang und technische Schwierigkeit, und wieder war es der Regierungsbeamte, der den Künstler ermuthigen und ihm zureden musste: ein schönes Beispiel verständnissvoller Kunstpflege, wie sie wohl in den goldenen Zeiten der Renaissance geübt worden sein mag, wie sie aber heutzutage selten genug geworden ist. Nicht nur Eduard von Gebhardt fühlt sich diesem Manne, dem damaligen Dezernenten für Kunst im preussischen Kultusministerium, Geheimrath Jordan, zu lebhaftem Dank verpflichtet, auch die deutsche Kunst in Preussen hat dies Werk und noch manches andere nicht zuletzt seinem tiefen und feinen Verständniss, seiner ehrlichen Begeisterung zu verdanken. — Sicherlich waren neben dem Sträuben des Künstlers noch andere und vielleicht schwierigere Hindernisse zu überwinden und nicht leicht, aber auch nicht ohne inneren Humor mögen die Verhandlungen zwischen so heterogenen Elementen gewesen sein, wie eine ehemals hannoversche kirchliche Behörde einerseits (die vielleicht die Vermuthung gehabt hat, dass die preussische Regierung durch Darstellung sogenannter patriotischer Stoffe den schwarz-weissen Sinn in dem Kloster anregen wollte), ein preussischer Kunstgeheimrath andererseits nun einmal sind. Wie diese Parteien, nicht zu vergessen den liebenswürdigen architektonischen Beirath (Professor Ad. Schill, der Erbauer der neuen Düsseldorfer Rheinbrücke) auf dem neutralen Boden der Kunst sich bald genug fanden und schätzen lernten, und von Jordans Verdienst bei der ganzen Sache, davon erzählt Gebhardt eine charakteristische Geschichte.



E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum



E. v. Gebhardt. Studie zur «Ehebrecherin», Wandgemälde in Loccum

Von Düsseldorf waren die beiden Künstler mit dem Geheimrath Jordan nach Minden gefahren (die Meerbahn von Wunsdorf nach Rehburg existirte damals noch nicht). «In Minden», erzählt nun der Künstler, «nahmen wir in heiterster Stimmung im Eisenbahnwagen, der uns nach Stadthagen bringen sollte, Platz, aber mässigen mussten wir unsere Heiterkeit, als wir uns nicht allein fanden. In einer Ecke sass schon ein kleiner, älterer Herr im schwarzen Rock mit einem goldenen Kreuzchen an der Brust, der sich kurz vor Stadthagen als der Abt von Loccum zu erkennen gab. In Stadthagen erwarteten uns zwei Klosterkutschen; da schob Jordan den Abt und mich in die eine Kutsche und sagte mit dem ihm eigenen Schmunzeln zu Schill: «so, wenn wir nun in Loccum die Kutschenthür wieder öffnen, so haben sie sich entweder gegenseitig aufgefressen, oder sie kommen Arm in Arm heraus, als ein Herz und eine Seele.» Nun, es war eine reizende Fahrt, diese erste nach Loccum, und mit dem Abt hat sich das gute Einvernehmen bis zuletzt erhalten. Beim Eintritt ins Kloster raunte Jordan mir an die Worte Luthers erinnernd ins Ohr: «Ich setze Sie ins Kloster, wie das Ichneumonthier in den Bauch des Krokodils, das sich dahinein frisst, dass dem der Bauch grimmet.»

«Am ersten Abend wurde die damalige «alte Küche» näher untersucht und da stellte sich heraus, dass manche Architekturtheile durch einen vorgesetzten Rauchfang verbaut waren. Die Hospites ergriffen Brecheisen und Hammer und mit Muth ging's ans Zerstörungswerk der verunzierenden Theile. Da nahm er mich bei Seite und sagte: «Sehen Sie, das ist das erste Bauchgrimmen». Als wir später bei Abnahme der Bilder im kleinen Kreise eine Flasche Wein tranken, da hielt er den Toast und führte die Worte des alten Pastor Sackmann (auch ein ehemaliger Hospes) an: «Störet die Spielleute nicht, man soll der Kunst die Hindernisse aus dem Weg räumen, dass sie sich ungehindert entfalten kann!» Nun wahrhaftig, das ist ein Wort gewesen, für Jordan charakteristisch, wie keines! Wo er einen Ton wirklicher Kunst anklingen hörte, oder zu hören glaubte, da störte er die Spielleute nicht und was er zur freien Entfaltung nur irgend thun konnte, das hat er gethan.»

Und so entstand denn hier in dem alten Cisterzienserkloster, in der Waldeseinsamkeit und weltfernen Ruhe von Loccum das erste Werk protestantischer Monumentalmalerei, und wie es jetzt in dem uralten Raum, der dem Künstler zugewiesen worden war, in seiner ganzen Frische und gesunden Kraft die Wände schmückt, so erscheint es künstlerisch als kein unwerther Nachfolger der alten Bilder in Assisis Franziskanerkirche, der Fresken aus Giotto's Schule in so mancher Florentiner Kirche. Inhaltlich ist es die von reformatorischem Geiste erfüllte Geschichte Christi, wie die Evangelien sie in beredter Kürze schildern.

Es ist ein quadratischer, gewölbter Raum am Kreuzgange, der für die Bilder ausgesucht wurde. Ursprünglich war es ein Theil des noch ganz romanisch angelegten Refektoriums der Laienbrüder (Barbati), das mindestens dreimal so lang war als breit. Jedes der Kreuzgewölbe, durch welche das Refektorium eingedeckt war, wurde von einer einfachen, gedrungenen Säule mit rohem Würfelkapitell getragen. Bei einem frühen Umbau des Klosters war nur dieses eine Drittel mit einer der erwähnten Säulen in der Mitte übrig geblieben und lange Zeit diente es als Küche. Bei einem späteren Umbau im vorigen Jahrhundert sind ferner die ursprünglichen zwei romanischen Fenster an der Südseite in drei moderne umgewandelt worden, um sie mit den anderen Fenstern des damals aufgeführten Neubaues in Einklang zu bringen. Diese drei Fenster spenden dem fast in Schultertiefe unter dem Boden liegenden Raume reichliches Licht. Zur Bemalung blieben also zwei ganz freie Wände: die von der kleinen Eingangsthür durchbrochene Ostwand und die wenig Fläche bietende Fensterwand. Jede dieser Wände ist durch einen Pilaster, über dem sich der Gewölbezwickel erhebt, in zwei nach oben halbkreisförmig abgerundete Hälften getheilt und da die Malerei erst über einem der Säulen — und Pilasterhöhe etwa entsprechenden, in Marmornachahmung gemalten Sockel beginnt, so entsteht für die Bilder eine etwas über halbkreisförmige, lünettenartige Fläche.



E. v. Gebhardt. Studie zur «Bergpredigt», Wandgemälde in Loccum

In geistreicher Weise hat der Künstler den Hauptgedanken, den er seinen Wandgemälden zu Grunde legte, mit dem heutigen Zweck des Klosters in Verbindung gebracht. Wie der Protestantismus den Schwerpunkt priesterlicher oder pastoraler Wirksamkeit in dem Lehrerthum, dem Predigeramt sieht, wie somit aus dem alten Kloster ein lutherisches Predigerseminar wurde, so stellte Gebhardt in seinen Bildern Christus als Vorbild und in seiner Wirksamkeit als Prediger dar.

So ist gleich beim Eintritt links die Bergpredigt gemalt, die sich in der Komposition auf die von der Thür abgetrennte rechte Wandseite hinüberzieht. Auf dieser Seite (wenn man im Innern steht, mit dem Gesicht gegen die Bilder, ist es der von der Thüre links liegende Wandtheil) sieht man Johannes den Täufer, den letzten Mann des alten Bundes, der seine Jünger Christo zuführt. Der Eingangswand gegenüber ist Christus dargestellt, links, wie er heiligen Eifers voll seines Vaters Haus von den Wechslern und Krämern reinigt (Joh. 2. 14. ff.), rechts, wie er bei der Hochzeit zu Kana (Joh. 2.) das Haus der Familie heiligt. Die Bilder an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand beziehen sich auf die Thätigkeit des Seelsorgers, der Hülfe in leiblicher und geistiger Noth bringt. Links «Christus heilt den Gichtbrüchigen» (Matth. 9, 2. 3), wobei besonders nicht sowohl die körperliche Heilung betont sein soll, als vielmehr die Vergebung der Sünden nach den Worten: «Welches ist leichter zu sagen, dir sind deine Sünden vergeben oder zu sagen, stehe auf und wandle?» — So soll auch der Prediger den Stachel des körperlichen Leides in der Sünde suchen und ihn da bekämpfen. Rechts ist als Hülfe in geistiger Noth «Christus und die Ehebrecherin» (Joh. 8.) dargestellt, womit die Mahnung an die evangelische Gemeinde und ihren Prediger gerichtet ist, nicht in der Verurtheilung des Sünders, sondern in der Selbstprüfung und im Helfen ihre Hauptaufgabe zu suchen.



E. v. Gebhardt. Gewandstudie zum «Christus» auf «der Bergpredigt», Wandgemälde in Loccum

Die Fensterwand zeigt Christum, wie er vom Kreuz herab dem Schächer die Verheissung des ewigen Lebens gibt, und deutet damit auf die schwerste Aufgabe des Geistlichen hin, Trost in Todesnoth zu spenden.

Erst als die sieben Bilder vollendet waren, fand der Künstler, dass sie sich sehr wohl auch mit dem Vaterunser verbinden liessen und so schrieb er denn unter jedes Bild eine Bitte des Vaterunsers, ausserdem aber noch zur Erläuterung oben neben jedes Bild an die Gewölbezwickel je zwei



E. von Gebhardt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Christus heilt den Gichtbrüchigen

(Loccum)

E. von Gebhardt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Austreibung aus dem Tempel

(Loccum)



E. v. Gebhardt. Studie (Professor Carl Müller) für «die Bergpredigt», Wandgemälde in Loccum

Sprüche in goldenen, alterthümlichen Buchstaben. Auf die Bilder sowohl wie auch auf diese Sprüche beziehen sich symbolisch die ornamentalen Pflanzen, welche die untersten Zipfel der Zwickel ausfüllen. So finden wir denn an dem Bilde Johannis des Täufers Schilfpflanzen, die sich auf das Wort beziehen Matth. 11, 7: «Wolltet ihr ein Rohr sehen, das der Wind hin und her wehet?» Oben links steht: «Hüter, ist die Nacht schier hin?» rechts: «Es wird ein Stern aus Jacob aufgehen» und unten der Anfang des Gebetes: «Vater unser, der du bist im Himmel» und: «Geheiligt werde dein Name». Die Bergpredigt hat in den Zwickeln unten den Weinstock nach Joh. 15, 5: «Ich bin der Weinstock und Ihr seid die Reben». Darüber steht links: «Wann werde ich dahin kommen, dass ich Gottes Angesicht schaue» und rechts: «Er weidet mich auf einer grünen Aue». Darunter die zweite Bitte aus dem Vaterunser: «Dein Reich komme!» Auf der gegenüberliegenden Wand beginnt links die Austreibung aus dem Tempel mit Sonnenblumen an beiden Seiten, als Symbol des Lichtes, das in Christus aufgegangen ist, und links oben der Spruch: «Verwirf mich nicht von deinem Angesicht!» rechts: «Mache dich auf, werde Licht!» Darunter die dritte Bitte: «Dein Wille geschehe, wie im Himmel also auch auf Erden».

Auf dieses Bild folgt die Hochzeit zu Kana; zu beiden Seiten Rosen und die Sprüche, links: «Also wird gesegnet sein der Mann, der sich auf den Herrn verlässt»; rechts: «Deine Rechte sind mein Lied im Hause meiner Wallfahrt». Der letzte Spruch gibt den singenden Jünglingen und Jungfrauen gewissermassen den Text und der könnte nicht leicht passender gewählt sein. Auf dem Bilde selbst steht als Festgruss, der sich auch wieder auf den ganzen Raum anwenden liesse und das ganze Gebäude: «Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen». Darunter die vierte Bitte, die auch gerade hier eine tiefe Bedeutung hat: «Unser täglich Brot gib uns heute». Die anstossende Wand zeigt zunächst links die Heilung des Gichtbrüchigen mit Disteln an den Seiten und den Sprüchen, links: «Darum harret der Herr, dass er Euch gnädig sei» und rechts: «Erforsche mich Gott, und erfahre mein Herz»; darunter: «Vergieb uns unsere Schuld», wieder passend zu der Auffassung körperlichen Leidens



E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Staffeleibild

als eines Erziehungsmittels zur Besserung. Daneben ist das Bild «Die Ehebrecherin vor Christus» mit dem Apfelbaum und der Schlange an den Seiten und links der Spruch: «Wo soll ich hinfliehen vor deinem Angesicht?», rechts: «Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz!» Darunter die sechste Bitte: «Führe uns nicht in Versuchung!»

Die an der Fensterwand befindlichen Streifen sind, wie gesagt, von der Passion eingenommen, und wohl nicht mit Unrecht schien dem Künstler dieser Platz und dieses Bild als die geeignetsten, um des Dr. Martin Luther zu gedenken, indem er über den Fenstern seine zwei Lieder anbrachte, welche das Doppelte seines Wesens charakterisiren: seine Festigkeit und Treue und die Erleuchtung; Eigenschaften, die sich auch auf den doppelten Zweck der Fenster beziehen: sie schützen nach aussen hin und lassen doch das Licht herein. Auch weist Luthers Lehre immer wieder auf die Bedeutung des Opfertodes Christi hin. So finden wir hier oben an den Seiten die Verse: «Du werthes Licht, gieb uns deinen Schein» und: «Lehr' uns Jesum Christum kennen allein»; auf der andern Seite: «Eine feste Burg ist unser Gott» und: «Er hilft uns frei aus aller Noth». Darunter die letzte Bitte: «Erlöse uns von dem Uebel» und in den Ecken die Passionsblume.



E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Wandgemälde in Loccum

Damit ist nun aber der Schmuck an Bildern und Sprüchen noch nicht erschöpft. Es bleiben noch die Malereien der Gewölbekappen, die sich auf den Zwickeln über der Mittelsäule und über jedem der vier Wandmittelpfeiler erheben.

Hier hat der Künstler einzelne, mächtige Gestalten aus dem alten und dem neuen Testament angebracht, die in ihrer archaisirenden Formensprache und den wenigen, aber starken Farbtönen in Verbindung mit Gold an die grossartigen Evangelistengestalten Gerinis in S. Francesco zu Prato erinnern. An der Mittelsäule, der Bergpredigt gegenüber, befindet sich Petrus mit dem Spruch: «Diesen Jesum hat Gott auferweckt, dess sind wir alle Zeugen», neben ihm, gegenüber der Fensterwand, Matthäus: «Alle Propheten und das Gesetz haben geweissagt bis auf Johannes». Es folgt Paulus: «Wir sehn jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort, dann aber von Angesicht zu Angesicht». Zuletzt Johannes, der Evangelist, mit dem Spruch: «Er spricht, der solches zeuget: Ja ich komme bald, Amen, ja komme Herr Jesu».

Die Gestalten der beiden hervorragendsten Jünger Christi sind statt der beiden andern Evangelisten gewählt, da diese, Lukas und Markus, als Schüler des Paulus bezw. Petrus anzusehen sind.

Ihnen gegenüber sind vier Persönlichkeiten aus den Vorfahren Christi auf den Gewölben der Wandpfeiler angebracht, nämlich Noah, gegenüber Paulus, mit den Versen: «Und wenn es kommt, dass ich Wolken über die Erde führen werde, so soll man meinen Bogen sehn in den Wolken». Beziehungen zwischen Noah, dem Erbauer der Arche, dem Zufluchtsort der Gott wohlgefälligen Menschen, und den unter ihm befindlichen Bildern der Tempelreinigung und Hausweihe liegen nicht allzufern. Es folgt an der nächsten Wand über den Bildern, welche sich auf Christi Hilfe in geistiger und leiblicher Noth beziehen: Abraham im Begriff, seinen Knaben Isaak zu opfern mit der Verheissung: «Durch Deinen Samen sollen alle Völker auf Erden gesegnet werden, darum, dass du meiner Stimme gehorchet hast». Ueber den Bildern der Bergpredigt ist der königliche Sänger David angebracht, mit den ebenfalls auf ihn, wie auf die Bilder passenden Worten, die gewissermassen auch wieder dem ganzen Raume und überhaupt der heutigen Bedeutung des Stiftes gelten: «Das ist ein köstlich Ding, dem Herrn danken und lobsingen Deinem Namen, Du Höchster». An der Fensterwand endlich sehen wir die Mutter Christi mit dem Kinde und den echt evangelischen Worten: «Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen».



E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Wandgemälde in Loccum

Ist damit in kurzen Zügen der geistige Inhalt der Bilder, der Grundgedanke, der das ganze Werk einheitlich zusammenfasst, gegeben, so sind die künstlerischen Eigenschaften, die sich hier entwickeln, nicht minder reich und grossartig. Der Künstler zeigt hier jene Grösse der Auffassung, wie er sie früher schon in seinem «Abendmahl» und der «Himmelfahrt» bethätigt hatte, aber die Aufgabe, einen ganzen Saal durchweg auszumalen, gab ihm auch die Gelegenheit, zum ersten Mal praktisch alle jene Beobachtungen zu verwerthen, die er vor den monumentalen Wandmalereien der Frührenaissance in Italien gesammelt, die Theorie zu bewähren, die er aus jenen Beobachtungen gewonnen hatte. Und das ist ihm in jeder Beziehung auf das Glänzendste gelungen. In voller Harmonie öffnet sich der Raum dem Blicke des Eintretenden. Das niedrige Gewölbe, dessen Grund ein tiefes Blauschwarz ist, scheint wie der nächtliche Himmel sich zu öffnen, wie Sternbilder oder phantastische Wolkenformen erscheinen an ihm die ersten Gestalten der Patriarchen und Apostel. In lichter Klarheit dagegen öffnen sich die Wände zu den reichen und tiefen Innenräumen, oder der weiten Landschaft, in denen wir Christus



E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Wandgemälde in Loccum

leibhaftig wandeln zu sehen glauben, unter Menschen, die uns gleich sind, die wir zu kennen glauben, auch wo wir nicht wirklich bekannte Gesichter unter ihnen entdecken.

Vielleicht sind die beiden Bilder, auf die der Blick zuerst fällt, auch die besten, sofern von einem Gut und Besser hier überhaupt die Rede sein kann, denn wie Verse eines gewaltigen Chorals erheben sich in vollendeter Harmonie die Gestalten und Farben aller der Bilder an den Wänden.

In lebhaftester Bewegung eilen und rennen auf der «Austreibung aus dem Tempel» die verjagten Wechsler und Verkäufer sammt ihren Ochsen und Schafen. In mächtiger Gestalt, ganz in die rothe Farbe des Zornes gekleidet und mit energischer Gebärde schwingt Christus die Geissel aus Stricken, von der Johannes spricht, und treibt sie Alle zum Tempel hinaus, so recht die Verkörperung des Wortes: «Der Eifer um Dein Haus hat mich gefressen».

In der Luft flattern die Tauben, aber von den Seiten eilen schon die Gläubigen in das gesäuberte Gotteshaus. Ganz im Hintergrund erblickt man sogar den jetzigen Abt von Loccum, Dr. G. Uhlhorn, mit seiner Gattin, der nur darauf zu warten scheint, dass er seines Amtes wieder walten kann. — Ganz im Gegensatz zu dieser leidenschaftlich bewegten Scene steht die Hochzeitsfeier auf dem folgenden Bilde. Hier ist Christus der milde Freund und Schützer des christlichen Hauses, und die Rede und Gegenrede zwischen ihm und dem Bräutigam könnte man in den Versen finden, mit denen das Bild überschrieben ist. Die Gruppe des Herrn und des jungen Paares bilden den Mittelpunkt; links stehen in ehrerbietiger Erwartung die Hochzeitsgäste, und rechts hinter der gedeckten Tafel erscheint der Zug der kerzentragenden und singenden Jünglinge und Jungfrauen. Ueberwiegen in dem ersten Bilde lebhafte, starke Farben, so scheint das Kolorit dieses ganz in harmonischen Klängen gehaltenen Bildes den Frieden und das Glück des friedlichen Festes auszusprechen.

Hier hat der Künstler auch das Bildniss einer Frau angebracht, die im Gedächtniss der jetzt lebenden Klosterzöglinge unvergessen sein wird, von der Gebhardt nur mit der grössten Hochachtung spricht, und der er hier ein schönes Denkmal gesetzt hat, da er sie als die Mutter des Bräutigams gemalt hat. Es ist die ehemalige Hausdame des Klosters, Fräulein Saxer, die, ohne selbst verheirathet gewesen zu sein, fast mütterliche Liebe für eine ganze



E. v. Gebhardt. Studie zur «Heilung des Gichtbrüchigen», Wandgemälde in Loccum



E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Ehebrecherin

(Loccum)



E. von Gebhardt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Hochzeit zu Kana

(Loccum)

Generation von jungen Predigern im Herzen getragen hat: eine Liebe, die die Ausgeschiedenen durch ihr ganzes Leben mit treuem Gedenken begleitet hat, und derer auch sie nicht vergessen werden, so lange sie leben.

Die nächste Darstellung ist «die Heilung des Gichtbrüchigen» nach Markus 2. Eine lebhaft bewegte Volksmenge umlagert die offene Laube, in die der Künstler die Scene verlegt. Die Schriftgelehrten stecken die Köpfe zusammen, aber das Volk blickt voll Neugierde auf den Mann, der nicht nur zu heilen vermag, sondern auch die Sünde vergiebt. Links am unteren Rande des Bildes unter den Zuschauern sieht man die Bildnisse der beiden Männer, welche in vollem Verständniss und richtiger Würdigung von Gebhardt's Bedeutung ihn das Werk beginnen liessen, als er selbst noch seiner Kraft misstraute, die es durch ihren amtlichen Einfluss ermöglichten, dass es in so vollendeter Weise ausgeführt werden konnte. Es sind der Geheime Rath Schöne und der schon genannte Geheime Rath Jordan aus dem preussischen Kultusministerium.



E. v. Gebhardt. Studie zur «Hochzeit zu Cana», Wandgemälde in Loccum

Auf derselben Wand folgt die Geschichte von der Ehebrecherin nach Joh. 8. Es ist eine romanische Kirche mit dem Chorgestühl der Loccumer Klosterkirche, in der der Herr sitzt. Zu seinen Füssen liegt zusammengekauert das schuldige Weib, hinter beiden die hämischen Pharisäer und die mit Steinen bewaffnete Menge. Christus richtet sich gerade auf, nachdem er mit dem Finger auf die Erde geschrieben hat und beschämt seine Widersacher und das blutgierige Volk mit dem grossen Wort: «Wer unter Euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie». Auf die Erde aber hatte er geschrieben: «So du willst Sünde zurechnen».

Die Eingangswand ist durch die beiden als ein Bild zu betrachtenden Gemälde von Johannes dem Täufer, wie er Alle auf Christum hinweist, und von der Bergpredigt eingenommen. Links tritt der Täufer mit seinen Jüngern aus dem finstern Fichtenwald hervor, nach rechts öffnet sich eine weite, echt deutsche Landschaft, aus der im Hintergrund die Flügel einer Windmühle hervorragen, wie sie

bei Loccum steht. Um den Herrn, der rechts auf erhöhtem Rasensitz Platz genommen hat, schart sich die Menge und auch hier wieder sind es keine Fremden, nicht das jüdische Volk von damals, das den Worten Christi, den Seligpreisungen lauscht, sondern es sind die Zeitgenossen, die Freunde des Malers, er selbst und seine Familie, die wir unter den aufmerksam Horchenden erkennen. Links in der Ecke die Hospites von Loccum mit ihren eigenartigen Mützchen, die sie «Bewusstsein» nennen, tiefer darunter die Mitglieder der Düsseldorfer Akademie, von denen jetzt auch schon der Eine und der Andere nicht mehr unter den Lebenden weilt, und der Maler mit seiner Frau und seinen Kindern links oben nach der Mitte zu.

Leicht und heiter sind die Farben auf dieser Wand, das Kolorit hell, ohne die starken Gegensätze, wie etwa bei der «Austreibung aus dem Tempel» gegenüber. Etwas, wie die beruhigende Gewissheit, die fröhliche Botschaft, die aus den Worten der Bergpredigt dem Gläubigen herüberklingt, liegt in dem Duft, der über die Landschaft und die Versammlung ausgebreitet scheint.



E. v. Gebhardt. Studie (Maler Gerhardt) für «Johannes», Wandgemälde in Loccum

Die letzte, die Fensterwand, bot zur Bemalung nur drei schmale Streifen und ein Drittel der halbkreisförmigen Wand in der Ecke. Hier hat der Künstler die Kreuzigung gemalt und in ihr wieder den Moment, da Christus, des eigenen Schmerzes nicht gedenkend, noch Trost spendet, da er dem Schächer verheisst: «Wahrlich, ich sage Dir, heute noch wirst Du mit mir im Paradiese sein». Mit einem unbeschreiblichen Ausdruck des Vertrauens und des Glaubens in den groben Zügen blickt der gemarterte Schächer zu dem Erlöser hinüber. Mit der frei gebliebenen Hand tastet er nach dem Kreuze Christi: ein feiner Zug des Künstlers voll tiefsten Erkennens der roheren Menschennatur, die ausser dem geistlichen Trost bei aller Gläubigkeit auch etwas Körperliches fassen und halten will.

* * *

So schliesst der Ring der Gemälde in dem alten Refektorium zu Loccum. Es ist ein merkwürdiges und bedeutsames Werk, das der Düsseldorfer Künstler hier vollendet hat. Wie sich ihm in Bezug auf Eigenartigkeit der äusseren Umgebung in Deutschland so leicht nichts an die Seite stellen kann, so nimmt es auch in künstlerischer Beziehung eine durchaus originelle und hervorragende Stellung ein und, wie es jetzt schon das Ziel zahlreicher Besucher, namentlich aus dem Norden und Osten Deutschlands ist, so wird es für alle Zeit als die Ausgangsstätte einer protestantisch-kirchlichen Monumentalmalerei, der hoffentlich zahlreiche ähnliche Werke entspriessen werden, einen doppelten Ruhm bewahren. Und von grösster Wichtigkeit kann da der Einfluss der jungen Theologen sein, denen hier in vollendeter Weise das Zusammengehen von bildender Kunst und Religion auch innerhalb des Protestantismus gezeigt wird. Leider konnte der Lieblingsgedanke des Künstlers, der die Bilder zum täglichen Begleiter der jungen Prediger gemacht haben würde, nämlich der Plan, dass der so



E. v. Gebhardt. Studie zu «Christus» auf der «Austreibung aus dem Tempel», Wandgemälde in Loccum

geschmückte Raum als Disputationszimmer bei den regelmässigen Uebungen benutzt werden sollte, nicht zur Ausführung kommen, da das Gewölbe nur schwer heizbar ist und der Schall der Stimmen an den Wölbungen ein vielfaches Echo wachruft, das ein Disputiren unmöglich machen soll. Auch ein anderer künstlerischer Wunsch kam leider noch nicht zur Ausführung, nämlich der, an dem Pilaster der Westwand ein plastisches Bild des Ritters Georg des Drachentödters, des alten Schutzpatrons des Klosters, anzubringen. Vielleicht findet sich noch einmal die Möglichkeit zur Ausführung dieses Planes, sie fällt dann hoffentlich besser aus, als die der schrecklichen gelben Thüre, welche die gegenüberliegende Wand durchbricht und des wenig stylvollen Kamins. — Aber trotz dieser kleinen Mängel in der Ausstattung ist der dauernde Eindruck, den die Bilder auf die Klosterbewohner machen, ein überaus lebendiger und ganz im Sinne Gebhardt's. Er lehrt sie die Sprache der Kunst zu lesen und wird sie in den Stand setzen, späterhin diese schöne Sprache auch Anderen zu lehren, mit ihr ein nur zu lange verkanntes Mittel zu erwerben, um die Herzen der Menschen zu packen und festzuhalten.

Das lebendige Interesse im ganzen Kloster erweist sich rein äusserlich unter Anderem auch darin, dass sich schon jetzt eine förmliche Legendenbildung an die Gemälde angeknüpft hat, wozu freilich der Umstand beiträgt, dass so viele Portraits auf ihnen angebracht sind. Der immer noch vorhandene und geschäftige Klosterwitz rastet da nicht, die Bezeichnungen zu diesen Portraits weiter auszuspinnen und auszuschmücken. So hat er auch dem ganzen Raum einen verwunderlichen Namen gegeben, der wieder auf einen Scherz des Künstlers zurückzuführen ist, nämlich «Viribus». Das ist aber nur das erste Wort der Devise, von «viribus unitis», die Gebhardt über ein von ihm erfundenes Wappen des Klosters an die eine Fensterwölbung hat malen lassen. Das Wappen zeigt zwei Arme, die einen Eimer tragen und es soll damit der weltliche und der geistliche Arm gemeint sein, die gemeinsam die Klosterzügel führen; boshafte Leute behaupten nun, dass die Arme nach verschiedenen Seiten hin an dem Eimer zögen und dass es an einem Arm für den Eimer ganz genug sei. Aber wie dem auch sei, am «Viribus» haben die zwei verschiedenen Arme einträglich gewirkt, und einträglich haben auch Religion und



E. v. Gebhardt. Studie zur «Austreibung aus dem Tempel», Wandgemälde in Loccum



E. v. Gebhardt. Studie: Ein Loccumer Conventuale

Kunst gemeinsam den Ort geschmückt, ohne dass doch diese protestantische Malerei darum zur ancilla ecclesiae geworden wäre.

* * *

Eduard von Gebhardt ist der Sohn eines lutherischen Pfarrers in St. Johannis in Esthland und wurde geboren am 1./13. Juni 1838. Nur unter den geistigen Einflüssen des deutsch-evangelischen Pfarrhauses, dem Deutschland so viele treffliche Dichter und Gelehrte verdankt, konnte der Künstler den Grund legen zu der eigenartigen, durchaus national-deutschen Auffassung, die neben und mit der religiösen sich durch seine ganze Kunst hinzieht. Was die letztere anbelangt, so sprechen die Bilder für sich selbst, insbesondere die des geschlossenen Loccumer Cyklus, und wer sie nicht aus konfessionellen Gründen ablehnt, sich vielmehr, wenn nicht auf den orthodoxen Standpunkt des gläubigen Lutheraners, so doch auf den des objectiv geniessenden Kunstfreundes zu versetzen vermag, der wird sie in ihrer konsequenten logischen Durchführung anerkennen und gelten lassen müssen. Nicht so einfach und ohne weiteres verständlich ist das zweite Element in Gebhardt's Kunst: das bewusst deutsch-nationale. Das hat ihm mancherlei Einwürfe und Missverständnisse eingetragen, besonders von solchen, die nur das Aeusserliche dieses Bestandtheiles seiner Kunst betrachteten, nämlich das altdeutsche Kostüm, die altdeutsche Umgebung, in die Gebhardt die Gestalten der biblischen Geschichte hineinversetzt. Der Künstler hat sich über diesen Punkt selbst einmal geäussert und es mag gestattet sein, diese seine Worte ausführlich hier wiederzugeben, da sie besser als ästhetische Untersuchungen geeignet sind, seinen Standpunkt und seine Absichten klar zu machen.

«Man hat oft die Frage an mich gerichtet», sagt er, «warum ich denn die biblischen Bilder in altdeutschem Kostüm male? Ja wie denn! soll ich etwa weitermalen wie die Nazarener? Anfangs dachte ich auch nicht anders, aber meinen hausbackenen Menschen wollten die konventionellen Gewänder partout nicht passen. Ja, sagten die klugen Leute, ich sollte es doch so machen, wie es gewesen ist; es ist doch im Orient passirt, das ist doch ein Anachronismus, den ich begehe. Merkwürdig! Noch nie hat ein Mensch es zu Stande gebracht, in der Form der orientalischen Bilder ein andächtiges Bild zu malen, warum verlangt man denn das von mir? Malen wir denn nicht als Deutsche für Deutsche? Wer vermöchte in einem fremdländischen Gesichte so deutlich zu lesen als in den Gesichtern, unter denen er aufgewachsen ist. Ich muss deutsche Menschen malen!



E. v. Gebhardt. Studie zu «Der 12 jährige Christus unter den Schriftgelehrten»



E. von Gebhardt pinx

Phot. F. Hanfstaengl, München

Das Abendmahl

Mit Genehmigung der «Photographischen Gesellschaft» in Berlin

E. von Gebhardt pinx.

Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Auferweckung des Lazarus

Mit Genehmigung der «Photographischen Union» in München

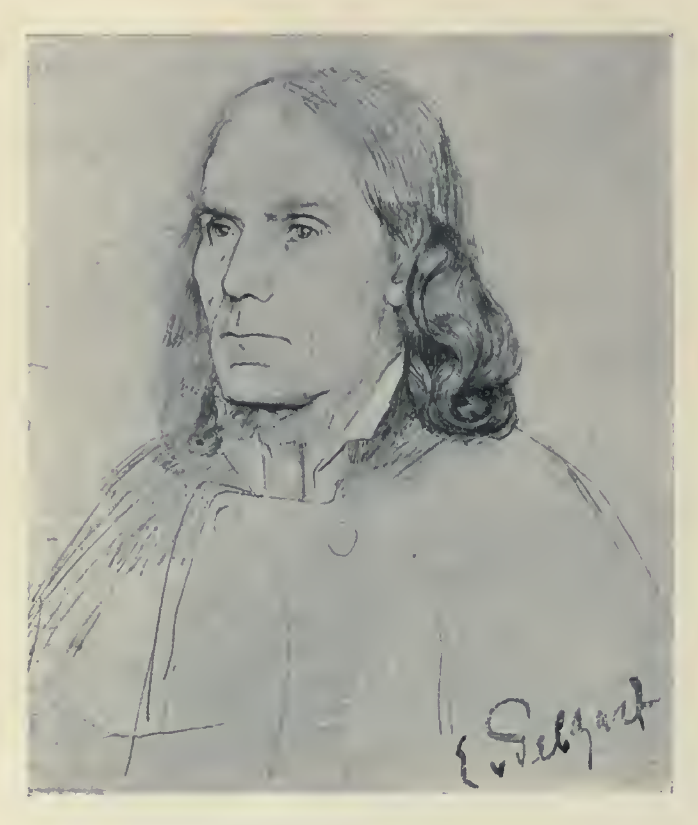
Da hat man denn weiter gefragt, warum ich denn nicht, wenn ich durchaus deutsch malen muss, es mache wie die Alten, und die Gegenwart male. Ja, im Ernste kann man doch das nicht fragen. Wie sollte ich denn die Kriegsknechte und Priester bei der Kreuzigung malen? Wie würde noch eine Spur von Wahrscheinlichkeit übrig bleiben, wenn ich sie in Uniformen und Ornaten abbilden wollte? Würde man dann mit mir zufrieden sein und mir keinen Vorwurf machen? Ja, die Alten hätten in ihrer Naivität die damalige Zeit gemalt; wenn ich diese selbe Zeit abkonterfeite, so wäre es nicht mehr naiv. Nun gut, dann bin ich eben nicht naiv, aber ich kann doch wenigstens in meiner Form sagen, was ich zu sagen habe. Uebrigens haben die alten Deutschen auch durch gewisse Abweichungen vom Alltäglichen ihre Bilder der Gegenwart zu entrücken und ihnen einen fremdartigen Stempel aufzudrücken gesucht. Für uns ist es nur nicht so auffallend, weil die Kostüme uns nicht so geläufig sind.»



E. v. Gebhardt. Studie: Esthnischer Bauer

Dass Gebhardt gerade das Kostüm kurz vor und um die Reformationszeit wählte, erklärt sich aus seinem protestantischen Standpunkt. Wie er in der Reformation nicht sowohl eine Neugestaltung an Haupt und Gliedern der Kirche sieht, als vielmehr ein Zurückgehen auf die einfachen Verhältnisse der altchristlichen Gemeinde, die Gründung einer nationalen Kirche, ein Begriff, der dem der katholischen ja gerade entgegengesetzt ist, so musste ihm das nationale Element in der flandrischen und deutschen, wenn auch noch mittelalterlichen religiösen Kunst das äussere Gewand hergeben für jene national-deutsche Auffassung der biblischen Geschichte, wie sie Luther zuerst in seiner Bibelübersetzung für alle Zeiten niedergelegt hat. Eine Auffassung, die denn auch nothgedrungen zu einer protestantisch kirchlich-deutschen Kunst führen musste.

Dass der Künstler dabei das Groteske sehr wohl zu vermeiden versteht, beweist der Umstand, dass er Christus selbst und die Apostel in Gewändern auftreten lässt, die sich von den konventionellen der Nazarener eigentlich nur durch die kräftigere Farbe und den lebendigeren Faltenwurf unterscheiden.



E. v. Gebhardt. Studie: Esthnischer Bauer

So bei dem Einzug Christi in Jerusalem (1863), so bei der Kreuzigung in Reval (1866), so vor Allem bei dem grossen Abendmahl (Berliner Nationalgallerie, 1871). Dies Bild begründete den Ruf Gebhardt's und es ist bis heute als eines seiner hervorragendsten Werke zu betrachten. In Bezug auf ergreifenden Ernst und höchste Innigkeit des Ausdrucks lässt es sich den berühmtesten Darstellungen der zu allen Zeiten mit Vorliebe gemalten Cena an die Seite stellen. Eine ruhige, einfache Färbung trägt zur Erhöhung der feierlichen Stimmung bei.

In die dreissig Jahre regster, künstlerischer Thätigkeit, auf die wir heute zurückblicken, fallen neben die Wandgemälde in Loccum, die fast ein Jahrzehnt (1884 bis 1892), wenn auch nicht ausschliesslich, in Anspruch nahmen, eine überaus grosse Zahl von Gemälden: Bilder meist religiösen, aber auch profanen Inhalts (wie die überaus innige und zarte Heimführung, 1877, unter den Bildern nicht religiösen Inhaltes wohl das schönste) und Portraits, zu welch letzteren der Künstler durch sein eminentes Charakterisirungsvermögen ganz besonders berufen erscheint, wenn auch nicht im Sinne des modern-französischen Toilettenstückes, dem der Mensch, und zwar natürlich hauptsächlich die Frau, nur als Kleiderständer dient.

Von den meist nicht sehr umfangreichen Bildern, die auf das Abendmahl folgen, mögen genannt sein: Die in der Kunsthalle zu Düsseldorf befindliche Skizze «Darstellung Christi vor dem Volke», bei der man noch versucht ist, nach niederländischen Einflüssen zu suchen, «Für die Zukunft», eine junge Frau, die an dem Kleidchen ihres Kindes arbeitet (1874), «Aus der Reformationszeit» (1877), das Brustbild eines begeistert, fast fanatisch an einem Briefe oder dergl. arbeitenden Mannes, dem seine Frau über die Schulter blickt und ein «Christus» im Brustbild von 1878. Im Jahre 1881 folgte nun die grosse figurenreiche Himmelfahrt Christi (Berliner Nationalgallerie), die in mancher Beziehung als ein Gegenstück zum Abendmahl zu betrachten ist. War dort der Grundklang eine feierliche, fast schwermüthige Ruhe, so ist hier Alles lebhafte, triumphirende Bewegung, der die vielfarbige, in fast hellen Tönen sich bewegende Färbung entspricht.



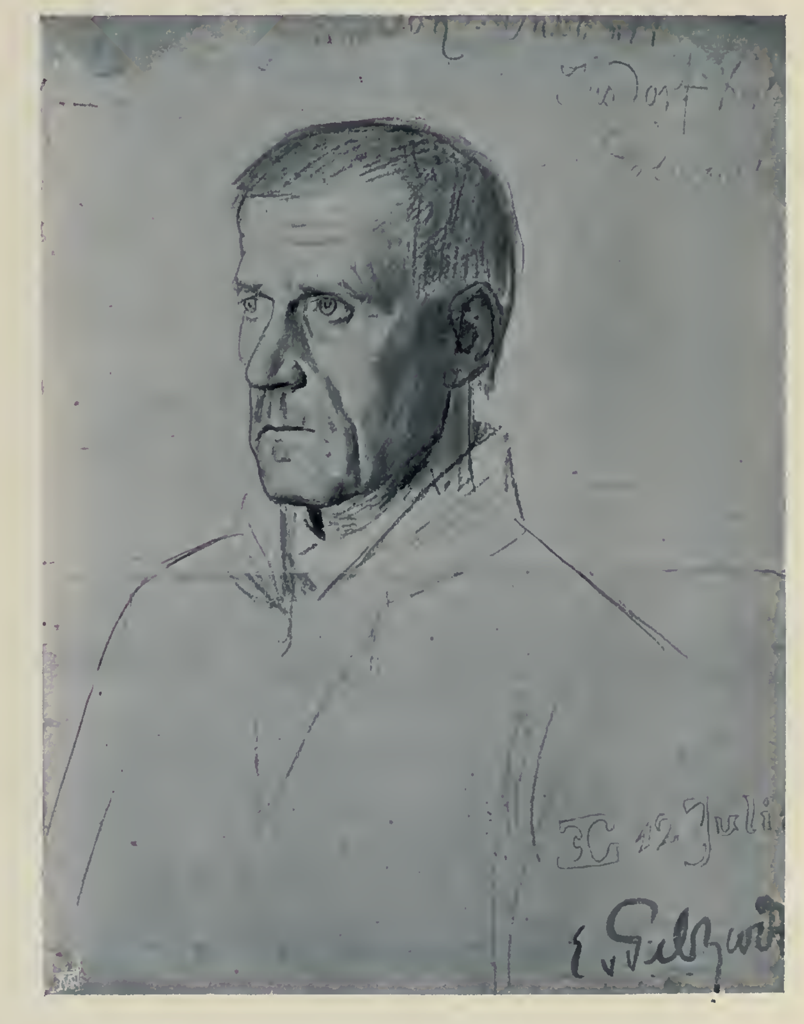
E. v. Gebhardt. Studie: Esthnischer Bauer



E. v. Gebhardt. Wilhelm Sohn in seinem Atelier

Im nächsten Jahre, 1882, entstanden wieder zwei Bilder genrehaften Inhalts: «Die zwei Klosterbrüder» und «Bei der Arbeit», dann aber wieder ein hochbedeutendes religiöses Bild, die auch koloristisch hervorragende Pietà (1883) in Dresden.

War Gebhardt's Arbeitskraft schon seit dem Jahre 1874 durch seine Berufung als Lehrer an die Düsseldorfer Akademie, wo er eine Malklasse leitete, sehr in Anspruch genommen, so stellte der Loccumer Auftrag noch höhere Anforderungen an seine künstlerische Leistungsfähigkeit. Mit welchem Erfolg, das zeigt das Resultat der nächsten 8 Jahre, in denen nicht nur die Klosterbilder vollendet, sondern auch eine grosse Reihe von Staffeleibildern ausgeführt wurden. Wie sehr Gebhardt nach seiner eigenen Aussage durch die Wandmalereien gefördert und innerlich frei gemacht wurde, das beweist die Leichtigkeit, mit der er in der Folge eine Reihe von sehr figurenreichen Bildern schnell hintereinander entstehen liess. War die alte Stadtverfassung 1887 noch eines jener Genrebilder, in der meist nur zwei Halbfiguren vorkommen, so folgte 1889 «Der ungläubige Thomas» mit vielen, wenn auch kleinen Figuren in einer stark an Rembrandt erinnernden Art der Lichtwirkung, der in Komposition und Farbe durchaus originelle «Christus in Bethanien» 1891 und im nächsten Jahre «Christus und der reiche Jüngling». «Die Bergpredigt» vom Jahre 1893 lehnt sich in der allgemeinen Auffassung an das gleiche Motiv in Loccum an, zeigt aber in Komposition und Charakterisirung der Einzelheiten grosse Verschiedenheiten von dem Wandbild. Im selben Jahre entstand noch die kleine, höchst eigenartige Darstellung des mystischen Kampfes zwischen dem Erzvater Jakob und dem Engel, «Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn» und im folgenden «Der zwölfjährige Jesus im Tempel», der in seiner realistischen und portraitmässigen Darstellung der Schriftgelehrten wieder reichlichen Anlass zur Klage über mangelnde Naivität gab — als ob Andrea del Sarto naiv gewesen wäre, als er seine Geliebte



E. v. Gebhardt. Studienkopf

in der Madonna Wochenstube auftreten liess. Seit 1895 kamen «Die Auferweckung des Lazarus», 1896 eine zweite Darstellung der «Jünger in Emaus» 1897 und «Elias mit dem Engel».

Im vergangenen Jahre wurde dem Künstler der willkommene Auftrag von Seiten der preussischen Regierung zu Theil, die neuerbaute evangelische Friedenskirche in Düsseldorf auszumalen.

Zunächst beschränkt sich diese Ausmalung nur auf die ornamentale Dekoration der



F. v. Gebhardt. Bücherzeichen

Apsis und auf Wandgemälde an den beiden, den Chor oberhalb der Emporen abschliessenden Wände und am Triumphbogen. Letzterer wird die 12 Apostel in einer dekorativen Umrahmung im Cosmatenstyl enthalten, die von dem ganz in Gold gehaltenen Chor zu den Figurenbildern überleiten. Diese selbst sind als Endpunkte von Malereien gedacht, die möglicherweise in späterer Zeit noch an den Längswänden angebracht werden sollen und werden die Verklärung Christi rechts und die Taufe Johannis, der auf den herabsteigenden Christus hinweist, links behandeln. Damit wäre denn ein weiterer Schritt auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmalerei gethan, indem hier nicht nur ein blosser Saal, sondern eine Kirche selbst im Sinne der altchristlichen und Vorrenaissance-Kunst ausgeschmückt werden soll.

Möge es dem Künstler vergönnt sein, in ungeschwächter Kraft diese und noch manche andere schöne und seiner würdige Arbeit zu Ende zu führen. Vielleicht wird dann auf dem von ihm gelegten Grund sich eine deutsche religiöse Malerei entwickeln, um die seit einem Jahrhundert die Besten sich vergeblich gemüht haben, vergeblich, weil es ihnen nicht gegeben war, die Wurzeln ihrer Kraft in vaterländischen Boden, in deutsch-nationalen Geist zu versenken.



E. von Gebhardt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Klosterschüler



E. von Gebhardt pinx. Phot. F. Hanfstaengl, München

Die Heimführung

